

# **UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

Facultad de Filología

Departamento de Filología Española II (Literatura Española)



## **TESIS DOCTORAL**

**Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Natividad Valencia López**

Director

**José María Díez Borque**

**Madrid, 2002**

ISBN: 978-84-8466-487-1

© Natividad Valencia López, 1994

**NATIVIDAD VALENCIA LOPEZ**

**T E S I S   D O C T O R A L**

**ESTUDIO DE LAS  
COMEDIAS MITOLOGICAS  
DE LOPE DE VEGA**

**TOMO   I**

**DIRECTOR: D. JOSE MARIA DIEZ BORQUE**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA**

**FACULTAD DE FILOLOGIA**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**1994**

A Tarek

y nuestra familia

## N O T A

El Siglo de Oro es una época marcada por la huella del mundo grecolatino entre otras. La fascinación por ese entorno cultural encuentra un eco muy importante en la obra de Lope de Vega, un gran admirador de todo lo relacionado con la mitología y la antigüedad clásica como queda demostrado en esta tesis.

En esta dedicatoria no pretendo subrayar esta realidad: la influencia de la mitología en las comedias de Lope de Vega, sino más bien expresar mi coincidencia con el autor por la admiración de este legado cultural que no es fruto sólo y exclusivamente del mundo grecolatino sino de otras culturas más antiguas como la egipcia.

El presente trabajo pretende sacar a la luz este campo tan importante y a la vez tan olvidado como son las comedias mitológicas de Lope.

Quisiera expresar mi agradecimiento al Dr. Moll que me ha prestado su apoyo científico en el apartado de transmisión textual de las comedias así como a Nati, que me ha prestado una gran colaboración.

No quisiera terminar sin antes dar las gracias a todas las personas que han propiciado las condiciones necesarias para la elaboración de esta tesis.

Madrid, marzo de 1994



## INDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

ABC	ABC (Madrid)
AEM	Acción Española (Madrid)
ALA	Al-Andalus (Escuela de Estudios Arabes, Madrid-Granada)
ARCHO	Archivum (Oviedo)
BAAL	Boletín de la Academia Argentina de Letras (Buenos Aires)
BBMP	Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo (Santander)
BCA	Boletín del Centro Artístico y Literario (Granada)
BCom	Bulletin of the Comediantes (Madison, Wisconsin)
BH	Bulletin Hispanique (Bordeaux)
BHS	Bulletin of Hispanic Etudies (Liverpool)
BRAE	Boletín de la Real Academia Española (Madrid)
BRAH	Boletín de la Real Academia de la Historia (Madrid)
BSS	Bulletin of Spanish Studies (Liverpool)
BUG	Boletín de la Universidad de Granada (Granada-España)
CHA	Cuadernos Hispano-Americanos (Madrid)

ESTBA	Estudios (Buenos Aires)
ESTM	Estudios (Madrid)
GLM	Gaceta del Libro (Madrid)
GMB	Gaceta Musical Barcelonesa (Barcelona)
HC	Hispania (Journal of the American Association of teachers of Spanish and Portuguese)
HFC	Homenaje a Francisco Codera, Zaragoza, 1904.
HORM	Horizontes (México)
HP	Hispania (París)
HR	Hispanic Review (University of Pennsylvania, Philadelphia)
IEA	Ilustración Española y Americana (Madrid).
KFLQ	Kentucky Foreign Language Quarterly
LNL	Langues Néo-Latines (París)
LR	Lettres Romanes (Louvain)
MLN	Modern Language Notes (Baltimore)
NRFH	Nueva Revista de Filología Hispánica
RDTP	Revista de Dialectología y Tradiciones Populares (Madrid).
REH	Revista de Estudios Hispánicos (Río Piedras, Puerto Rico)
RFE	Revista de Filología Española (Madrid)
RH	Revue Hispanique (París-New York)
RIE	Revista de Ideas Estéticas (Madrid)
RJ	Revista Javeriana (Bogotá)
RO	Revista de Occidente (Madrid)

ROMN	Romance Notes
RR	Romanic Review (New York)
THES	Thesaurus (Instituto Caro y Cuervo, Bogotá).

# **I N D I C E**

## I N D I C E

<b>INTRODUCCION</b>	<b>PAG.</b> 2
 <b>FECHACIÓN DE LAS COMEDIAS MITOLÓGICAS DE LOPE DE VEGA.</b>	
VEGA.	86
ADONIS Y VENUS	91
LAS MUJERES SIN HOMBRES	96
EL PERSEO	101
EL LABERINTO DE CRETA	105
EL VELLOCINO DE ORO	108
EL MARIDO MAS FIRME	112
LA BELLA AURORA	115
EL AMOR ENAMORADO	119
 <b>TRANSMISION TEXTUAL DE LAS COMEDIAS MITOLOGICAS DE LOPE DE VEGA.</b>	
DE LOPE DE VEGA.	122
 <b>FUENTES DE LAS COMEDIAS MITOLOGICAS DE LOPE DE VEGA.</b>	
VEGA.	158
ADONIS Y VENUS	201
LAS MUJERES SIN HOMBRES	227
EL PERSEO	251
EL LABERINTO DE CRETA	286
EL VELLOCINO DE ORO	307
EL MARIDO MAS FIRME	328
LA BELLA AURORA	351
EL AMOR ENAMORADO	381

## **ANÁLISIS TEMÁTICO DE LAS COMEDIAS MITOLÓGICAS DE**

<b>LOPE DE VEGA.</b>	<b>411</b>
ADONIS Y VENUS	436
LAS MUJERES SIN HOMBRES	459
EL PERSEO	476
EL LABERINTO DE CRETA	495
EL VELLOCINO DE ORO	514
EL MARIDO MAS FIRME	531
LA BELLA AURORA	547
EL AMOR ENAMORADO	569

### **TOMO II**

## **ESTRUCTURA DE LAS COMEDIAS MITOLÓGICAS DE LOPE DE VEGA.**

ADONIS Y VENUS	643
LAS MUJERES SIN HOMBRES	652
EL PERSEO	660
EL LABERINTO DE CRETA	667
EL VELLOCINO DE ORO	674
EL MARIDO MAS FIRME	678
LA BELLA AURORA	687
EL AMOR ENAMORADO	695

## **ESTILO Y VERSIFICACIÓN DE LAS COMEDIAS**

<b>MITOLÓGICAS DE LOPE DE VEGA</b>	<b>704</b>
<b>ADONIS Y VENUS</b>	<b>746</b>
<b>LAS MUJERES SIN HOMBRES</b>	<b>767</b>
<b>EL PERSEO</b>	<b>781</b>
<b>EL LABERINTO DE CRETA</b>	<b>795</b>
<b>EL VELLOCINO DE ORO</b>	<b>807</b>
<b>EL MARIDO MAS FIRME</b>	<b>821</b>
<b>LA BELLA AURORA</b>	<b>839</b>
<b>EL AMOR ENAMORADO</b>	<b>857</b>

## **ESCENOGRAFÍA Y REPRESENTACIÓN DE LAS COMEDIAS**

<b>MITOLÓGICAS DE LOPE DE VEGA.</b>	<b>877</b>
<b>ADONIS Y VENUS</b>	<b>938</b>
<b>LAS MUJERES SIN HOMBRES</b>	<b>954</b>
<b>EL PERSEO</b>	<b>970</b>
<b>EL LABERINTO DE CRETA</b>	<b>996</b>
<b>EL VELLOCINO DE ORO</b>	<b>1.009</b>
<b>EL MARIDO MAS FIRME</b>	<b>1.022</b>
<b>LA BELLA AURORA</b>	<b>1.035</b>
<b>EL AMOR ENAMORADO</b>	<b>1.046</b>
 <b>CONCLUSIONES</b>	 <b>1.059</b>
 <b>ANEXOS</b>	 <b>1.095</b>
 <b>BIBLIOGRAFIA</b>	 <b>1.115</b>

## **I N T R O D U C C I O N**



Se hace necesario situar la vida y obra de nuestro autor (en especial, como es lógico, en lo que atañe a materia mitológica) en una España de transición entre los siglos XVI y XVII.

Como señala Alcalá-Zamora (1), la España de Felipe II nace hipotecada en el interior y en el exterior, por un cúmulo de circunstancias adversas y condicionamientos: crisis catastrófica de la demografía castellana, estrangulamientos económicos, angustias presupuestarias, continuidad de la lucha contra Inglaterra y apogeo ruinoso de la batalla de Holanda en Ostende, declive muy ostensible de la Marina, sobre todo mercante, conduciendo a la dependencia suicida de los transportistas nórdicos, etc.; panorama desfavorable al que no siempre resultan ajenos los errores cometidos por el monarca anterior.

No deja de ser paradójico que el período que nos ocupa aparezca etiquetado en los manuales como la época del pacifismo, cuando en realidad nace en durísimas circunstancias bélicas y desemboca en el origen de la más devastadora guerra europea, la de

los Treinta Años, sin que la voluntad ni la efectividad de la paz llegasen a instaurarse con solidez en ningún momento; incluso en los años de "paz oficial" en Occidente, tras los tratados de 1604 y 1609 con Londres y los holandeses, el corto respiro, poblado de sobresaltos, aventura y amenazas, tenían más aires de intercambio marcial que de honrado proyecto de convivencia. También en la política interior de España advertimos, tras la fachada serena y corrupta del régimen de Lerma, una imagen turbulenta, con los conflictos por el poder municipal y financiero y la disputa de los puestos de decisión de la Monarquía, cuyo primer desenlace parcial culminaría a comienzos del siguiente reinado.

En cuanto a las coordenadas intelectuales y artísticas del período, hay que señalar que están impregnadas por la difusión e influjo de la literatura emblemática heredera de Alciato que inunda Europa y que en España contempla las sucesivas ediciones, desde 1589, de los Emblemas Morales de Juan de Horozco y la edición, en 1610' de los de Sebastián de Covarrubias. Hay que recordar también el impacto que este peculiar género literario ejerce después a través de la preceptiva iconográfica de Cesare Ripa y de las construcciones de Cosme Lotti,

sobre la escenografía y los componentes simbólicos o mitológicos de la comedia española, ya en el reinado de Felipe IV.

El teatro español en esta época, es para José Antonio Maravall (2) un instrumento político y social, que no responde a una preocupación o finalidad ética, e incluso es mínima la parte que en él se ocupa de temas religiosos. Aunque la Iglesia se interesa también por el arma de polémica y propaganda que podía ser el teatro (autos, comedias religiosas), lo cierto es que la tendencia general, encabezada por Lope, se ocupa de pasiones humanas, de choques sociales, de problemas del mundo, y solamente en muy reducida proporción, de temas religiosos, incluyendo los hagiográficos, que muchas veces son puramente políticos.

En Francia, Corenille y Molière, son sobre todo moralistas. Los españoles no, y es claro que ello se debe no a que faltara interés por el problema moral, como el ejemplo de tantísimos escritores jesuitas pone de manifiesto, sino a que el teatro se orientaba hacia otros aspectos de la vida común.

La comedia, por sus características barrocas,

acertó a ser un medio de influencia sobre multitudes. En el teatro español hay un fondo comunitario que se manifiesta en forma del sentimiento patronacional. Existen unos fundamentos del orden social que ni el gracioso pone jamás en duda.

Con la comedia se vino a conseguir que, acudiendo al teatro, la multitud española buscara, y de antemano esperase, encontrar en ella una prueba plásticamente comprobable de la "validez de su sistema social de valores" y llegase a creer que podía reconocer en la comedia una justificación de su manera de vida.

La enérgica presión con que se impuso la reacción monárquica señorial del siglo XVII fuertes tensiones. Esta reacción intentó restablecer una estratificación cerrada, con carácter aristocrático y tradicional, venciendo para llegar a ello los impulsos individualistas recién liberados, así pues en muchos estratos de la esfera social se habían de producir situaciones conflictivas, y para ello se utilizaba el teatro como instrumento de propaganda.

La comedia, dado el amplio campo sobre el que se proyectó, nos da una versión amplísima a su vez de

la sociedad. Lope consideraba ya que una de las manifestaciones de superioridad de la comedia nueva o española radicaba en la variada pululación de personajes de diferente papel y posición.

Tal vez la gran innovación de Lope consiste en introducir al pueblo en la escena, haciéndole participar, en cierto modo, en los valores de la capa superior y atrayéndole por ese camino hacia la defensa de los mismos. Esa posible participación en valores superiores por parte de individuos de capas bajas se afirma y niega contradictoriamente en los versos de la comedia barroca, revelando así el carácter conflictivo de la cuestión.

El teatro del siglo XVII es utilizado como instrumento propagandístico en el sentido de que al pueblo se le predica los principios inmovilistas de la estructura social, mostrándole a la vez que en casos extraordinarios de mérito y de fortuna, es posible la promoción de un individuo, cuyo primer valor será precisamente no aspirar desordenadamente a ser más.

En muchos casos este salto no se producirá sin la intervención del rey, que ennoblece al de

abajo y al mismo tiempo, mantiene así fijo el orden y la posición de las clases no sufre la menor sacudida dando solución al excepcional caso de ascensión de un individuo.

Así pues el amor y el honor en la comedia barroca se reserva a los miembros de los estamentos privilegiados, aunque la comedia barroca, advirtiendo el despertar de las tendencias individualistas hace que el honor se extienda a más amplias capas y que al igual que en el estrato de los caballeros, se de en los labradores respetable, o lo que es igual, propietarios de buena hacienda.

Todo este sistema de estratificación aristocrática se apoya, en última instancia, en el papel de la realeza. Sabemos hoy que los reyes de la casa de Austria en el XVII no desmontaron en un ápice el poder de la nobleza; más bien, apoyaron su restablecimiento económico y hasta político.

Obras como Fuenteovejuna, Peribáñez o El Alcalde de Zalamea, contemplan las excepciones que confirman la regla, estos es, casos de señores que quebrantan las líneas fundamentales de la construcción político-social de la monarquía

absoluta, haciendo que se ponga en funcionamiento el resorte supremo que el organismo social dispone para restablecer el ordenado conjunto: la potestad real.

De esta manera, el rey es el absoluto dueño y no hay ley que le obligue porque él es autor de las leyes. En este sistema social, hasta la defensa del honor cede ante la superioridad del rey; la venganza contra el rey por ofensas que éste haya cometido contra el honor del vasallo no es legítima porque el ataque contra el rey, conlleva automáticamente a un ataque contra el orden social mismo en su punto de apoyo más fundamental.

Como conclusión podemos señalar que a juzgar por las pocas propuestas que puedan señalarse contra esta manera de ver durante muchas generaciones, no cabe duda que la gran campaña teatral desencadenada en nuestro siglo XVII consiguió su propósito y operó sobre muchas generaciones como un eficaz medio de estancamiento de la sociedad española.

Zamora Vicente (3) también hace hincapié en que el sentimiento monárquico es clave para la intelección del teatro lopesco.

El villano se siente identificado con su rey por encima de intereses privados o momentáneos y unido a él hasta las últimas consecuencias.

En este aspecto prácticamente todos los críticos coinciden. En la misma línea y adentrándonos ya en el terreno de las comedias mitológicas, hay que señalar la acertada edición que Michael Mac Gaha hace de el Perseo de Lope (4) dando una interpretación, totalmente nueva de una obra lopesca; tradicionalmente hemos recibido, como acabamos de ver, el mensaje dramático de un Lope conservador, pilar fundamental del mantenimiento del poder real. Sin embargo, este editor nos descubre un Lope subversivo, que se sirvió de la representación dramática en la corte para amonestar a ciertos sectores del gobierno de Felipe III acerca de los abusos de poder que estaban cometiendo y para educar al futuro rey, Felipe IV, frente a los vicios que acechan con mayor frecuencia a los políticos. El procedimiento se venía utilizando entre los cultivadores del teatro palaciego hasta fines del XVII (Juan de Zabaleta en El Emperador Commodo, 1966 y Bances Candamo en su Teathro de los Theatros, 1689 a 1694), pero es éste el primer testimonio que nos llega de un Lope cultivador de tales modos.



Esta novedosa interpretación del cuestionamiento de la licitud del poder real en la comedia mitológica, entre quizá en contradicción con el origen de la misma como género artificial que deriva de la tragicomedia pastoral italiana pero sobre todo con su representación que se explota hasta la saciedad en las fastuosas cortes de Mantua y Florencia durante el siglo XVI.

Las comedias mitológicas suelen responde al apetito de fantasía por arte de los cortesanos. Suelen estar situadas en arcadias o paraísos terrenales, y están destinadas a halagar a los cortesanos y a celebrar los valores más estimados por ellos. De acuerdo con esto, sabemos que muchas de estas comedias de Lope estaban destinadas a representarse en fiestas palaciegas.

A veces estas representaciones se llevaban a cabo en Aranjuez y a ellas asistía la familia real, y por supuesto un buen número de cortesanos.

La influencia italiana parece decisiva en el desarrollo de este género de comedias en España. Othón Arróniz (5) señala que aunque los comediantes italianos se asociaron a las formas tradicionales del

teatro español como el corral o la música de vihuela y cantos populares, conocían y practicaban el arte refinado de las grandes "mise en scene" que pusieron en ocasiones excepcionales al servicio de la nobleza y del mismo rey Felipe II.

Influyen los italianos en dos terrenos colindantes: el teatro popular, en el que se pliegan a las condiciones preestablecidas del espectáculo, y el teatro cortesano, en el que pueden explayarse por el contrario en su gusto por la luz, los colores, las sorpresas mecánicas, la multitud de comparsas, la imitación de la realidad y el empleo de la música polifónica.

Las representaciones que tuvieron lugar en los palacios de los grandes nobles fueron generalmente acompañados por ingeniosos y costosos efectos escénicos y por maquinaria teatral.

Este campo fue particularmente propicio a la destreza de los italianos en la factura de escenarios y máquinas. El teatro en la Italia renacentista había contado con grandes artistas para el montaje de obras como por ejemplo Filippo Brunelleschi quién, según Vasari, había hecho las máquinas para unas

representaciones en la fiesta de la Nunziata en Florencia y también Bernardo Timante Buonacorsi, creador de las máquinas para los intermedios de la Cofanaria de Ambra en 1566, y Baldasare Lancia, alumno de Girolamo Genga, que en 1569 hizo la tramoya para la Vedova de Cini.

Pero no tan sólo habían intervenido en el resurgimiento teatral italiano los creadores de máquinas, sino también los pintores, encargados por los directores de la escenografía. La Calandria de Dovizi, había tenido como escenógrafo a Baldasarre Peruzzi; La Mandrágora, de Machiavello, había tenido a Andrea del Sarto, y junto a este gran pintor a Bastiano, quien posteriormente, ya solo, se encargó de la escenografía de la Clizia, también de Machiavello. Bastiano hizo las pinturas para la Ardosia de Lorenzino de Medici.

Habían contribuido a la vida escenográfica los pintores Bartolomeo Neroni, de Silena, a quien se debió el arreglo pictórico del Ortensio, comedia de los "Intronati". Camilo Mariani, Giuliano Periccioli y otros más.

La ciencia consistente en la construcción y

manejo de los artificios teatrales había hallado un expositor de talento en Niccol Sabatini, cuya Practica di fabbricar Scene, e Macchine fue publicada en Ravena en 1638.

Ignoramos qué parte de las festividades reales tuvieron dos ingenieros italianos, Joan Baptista Romano, enviado por Gernando Gonzaga a Felipe II en el mes de Abril de 1552 y Bertani, cuyo mérito no salió a la luz hasta la visita del monarca español a Mantua en 1557.

De quien sí hay noticias concretas es de Julio Cesar Fontana y, sobre todo, de Cosimo Lotti, que trataremos más adelante detenidamente por su importancia.

Por los Avisos de Pellicer, nos enteramos que Cosimo Lotti no trabajaba sólo para la Corte, sino también para representaciones privadas. En el 2 de octubre de 1640 los Padres de la Compañía del Colegio Imperial festejaban el primer centenario de la fundación de la Orden. Con este motivo pidieron a Lotti que preparara tramoyas para una solemnísimá comedia.

En 1649 se confió la dirección de las funciones de la Corte al activo Francisco Rici y fue sustituido Lotti en su puesto por el aún más audaz artista italiano Baccio del Bianco, quien puso en escena el Perseo de Calderón en 1652 en el Buen Retiro.

También fue encargado de la producción escénica palaciega de Psiquis y Cupido de Antonio de Solís en El Retiro el italiano María Antonozzi.

En lo que a comedia mitológica de Lope se refiere, sabemos por ejemplo que para la representación palaciega del Vellochino de oro, efectuada en Aranjuez en 1622, fue llamado especialmente el capitán Fontana, ingeniero y superintendente de las fortificaciones de Nápoles, con el fin de que construyese la escenografía de la comedia.

Todos estos datos nos muestran la importancia adquirida por la influencia italiana en el campo teatral español, sobre todo en cuanto a escenografía se refiere.

Este ambiente formado en relación al teatro cortesano, da la impresión de que la actividad teatral en esta esfera se veía limitada a las grandes festividades anuales, o bien a la celebración de nacimientos reales, o canonización de Santos como fue el caso de San Isidro. Nada menos cierto. La actividad teatral en los palacios reales y en las casas nobles tuvo un desarrollo sorprendente.

Este desarrollo tuvo su máximo apogeo en Madrid.

"Sólo Madrid es corte", rezaba un dicho del siglo XVII pero con igual justicia se habría podido decir "Madrid, es solo la corte". Esta ciudad brindaba simultáneamente los recursos para el mantenimiento de la corte y el telón de fondo necesario para la actividad cortesana, proporcionaba así mismo una legión de figurantes imprescindibles para garantizar que cada aparición pública del rey fuera un espectáculo deslumbrante, como señala J. Brown (6).

Pero no todos los festivales de la corte tenían Madrid por escenario. En la primavera de 1622, por ejemplo tuvieron lugar en el palacio de Aranjuez, donde la corte se hallaba en residencia temporal, un

conjunto de diversiones de especial magnificencia. Sin embargo, la capital no perdía ocasión de celebrar los sucesos de mayor importancia, empezando por la exaltación al trono del nuevo monarca en 1621, cuando la magnífica exhibición de fuegos artificiales costeados por la villa, movió al conde de Villamediana a escribir que trescientos ducados "se habían ido en humo".

La amplia plaza mayor proporcionaba con sus palcos y balcones un gran escenario público, ya para espectáculos religiosos como los autos de fe, ya para las mascaradas o juegos de cañas que constituían una de las diversiones al aire libre más apreciadas en la corte de Felipe IV.

Las fiestas suntuosas de los años inaugurales del reino alcanzaron su culminación durante la primavera y el verano de 1623, cuando se celebró la inesperada llegada, el 17 de Marzo de Carlos, Príncipe de Gales, para solicitar personalmente la mano de la infanta María.

En la organización de las fiestas de Corte, Olivares se había revelado como experto empresario teatral, pero su mente albergaba proyectos de mayor

importancia para su regio señor, Felipe había demostrado ya su excelencia en algunas de las habilidades que se esperaban en todo príncipe, especialmente en los terrenos de la equitación y la caza. Pero en otros aspectos su preparación mostraba lagunas lamentables, y la convivencia con el Príncipe de Gales sin duda contribuyó a ponerlas de manifiesto. Su formación dejaba mucho que desear y a ello había que poner remedio, pues en los planteamientos de Olivares, el rey tenía que ser un punto focal de la vida artística y cultural de España.

Iluminados por el esplendor reflejo de su mecenazgo, los principales poetas, dramaturgos y artistas de la época habían de gravitar en torno suyo, enalteciendo su gloria y dando brillo a su reinado.

El interés de Felipe por las artes visuales se centraba en la pintura, y con el tiempo fue haciéndose cada vez más intenso. A medida que transcurrían los años de la década se fue haciendo patente el gusto de Felipe, que no se limitaba a los grandes maestros del pasado. Velázquez fue nombrado pintor del rey en octubre de 1623. Y por si quedaban



dudas sobre hacia donde se orientaban los gustos de Felipe, éstas se disiparon al año siguiente con la llegada a Madrid, de Pedro Pablo Rubens.

La afición de Felipe por la pintura sólo era igualada por su amor a la música y al teatro.

El teatro le fascinaba y en realidad fue su pasión por la pintura y el teatro lo que dotó de un sello especial a su corte. A veces era teatro de aficionados, especialmente en época de carnaval, interpretado por cortesanos, damas de honor y miembros del círculo de palacio.

Otras veces eran compañías profesionales las que acudían a interpretar ante la corte. Aparte de esto, existían en Madrid dos teatros públicos: el Corral del Príncipe y el Corral de la Cruz, a los que Felipe, cuyo interés por las obras se extendía también a las actrices, honraba ocasionalmente con su presencia.

En el propio Alcázar se pusieron en escena numerosas obras; para ello se utilizaba una estancia próxima a las habitaciones del rey, el llamado Salón Grande o de las Comedias que servía de marco para los

banquetes, los saraos, las mascaradas, los ballets y otras diversiones cortesanas como las celebradas en honor del Príncipe de Gales en 1623.

El teatro de la corte de Felipe IV se inauguró con tres espectaculares montajes cuya puesta en escena tuvo lugar en Aranjuez, en 1622. Estas obras, una de ellas del conde de Villamediana, las otras dos de Antonio de Mendoza y Lope de Vega, merecen ser llamadas mejor invenciones que comedias, ya que incluían muchos elementos de mascaradas y espectáculos y exigían complicadísimos efectos escénicos.

La obra de Villamediana, sentando un precedente más tarde seguido en el Buen Retiro, fue interpretada en una isla del Tajo, en la que se había erigido para este fin un escenario con una fachada dórica.

La compleja maquinaria teatral que exigían estas obras se conocía con el nombre de tramoya. El atractivo fundamental de estas tramoyas consistía en los ingeniosos efectos escénicos que permitían mudanzas totales del teatro transmutando por ejemplo un palacio en jardín o en bosque, o poniendo en

escena un río, o un mar inquieto o en calma, como veremos posteriormente en la puesta en escena de las comedias mitológicas.

En los primeros años del siglo se habían empezado a escribir comedias cuyos efectos se basaban en el empleo de invenciones mecánicas. Este tipo de montajes resultaba carísimo y ponía de manifiesto en toda su crudeza un problema que había de ser crucial durante todo el régimen de Olivares. Éste había llegado al poder como adalid de la austeridad y de la economía. Era evidente que existía una contradicción fundamental entre el propósito del gobierno de hacer economías y su propósito, no menos decidido de imponer al mundo con el esplendor y la majestad incomparables del rey español. El resultado de todo ello fue que el gobierno entró en una crisis de credibilidad que no haría sino aumentar a medida que España se hundía más en la guerra y el endeudamiento. Sin embargo, la primera impresión que producía la corte en esos años iniciales del reinado de Felipe IV era de vivez y animación bajo el liderazgo de un monarca cada vez más cultivado.

El Retiro, con su fabulosa pinacoteca, sus espléndidas decoraciones, sus lagos y jardines,

constituía el escenario ideal de las fiestas y diversiones de un esteta regio para quien el mecenazgo de las artes era un real deber enteramente de su agrado.

Aunque se ha dicho de otro rey, Carlos I de Inglaterra que reinó sobre la corte más brillante y civilizada de Europa, resulta difícil confirmarlo, dada la pobreza documental que padecemos de esta corte, rival de la de Felipe IV. Fueron pocos los viajeros extranjeros que escribieron sus impresiones sobre los espectáculos cortesanos de Madrid, y las descripciones contemporáneas son escuetas y no muy brillantes.

Podemos hacernos una idea por ejemplo de las mascaradas puestas en escena por Iñigo Jones a través de sus dibujos en la corte de Carlos I, pero no hay bocetos de mano de Cosme Lotti, cuya importancia ya señalamos anteriormente. Sólo hay once dibujos de su sucesor, Baccio del Bianco, que permiten vislumbrar ligeramente este mundo de los espectáculos de corte españoles.

Retomando el marco, donde se desarrollaban en su mayor parte estos espectáculos, es decir, el

Retiro, se mostraba en todo su apogeo durante las grandes temporadas de fiestas, que daban pretexto para un conjunto de entretenimientos en los que se hacía ostentación tanto de la diversidad de espectáculos que el palacio podía ofrecer, como de la capacidad de la corona española para gastar el dinero de manera aparentemente ilimitada.

Las primeras grandes fiestas que tuvieron lugar en el palacio fueron las de diciembre de 1633, que celebraran al mismo tiempo la inauguración del lugar y el nacimiento de un hijo y heredero a la hermana del rey, la reina de Hungría.

El Retiro se convirtió en escenario de rigor para las celebraciones importantes, de las cuales las más espectaculares fueron las que tuvieron lugar entre el 15 y 24 de Febrero de 1637, y que fueron descritas en varias relaciones contemporáneas. Como hemos visto, las fiestas se celebraban por diversos motivos. Uno de ellos sirvió para conmemorar un importante suceso en los anales de la casa de Habsburgo: la elección en Ratisbona, el 22 de diciembre de 1636, del cuñado de Felipe, el rey de Hungría, como rey de romanos, lo que le aseguraba la sucesión al título imperial. En esta ocasión, los

recursos que ofrecía el Retiro se desplegaron en todo su esplendor. Cada día se ofrecían uno o más géneros de diversiones en las diferentes partes del gran complejo palaciego.

A título de ejemplo comento las diversiones que tuvieron lugar el domingo 22 de febrero, basado en la descripción de J. Brown (7); las diversiones del domingo corrieron por cuenta de Jerónimo de Villanueva, quien organizó una mojiganga al estilo de su Aragón natal. Consistió ésta en cuatro carros de representación, de los cuales dos llevaban a los músicos, el tercero mostraba la fábula de Venus y Vulcano y el cuarto portaba a un cacique indio rodeado de su séquito. Hubo bailes y bufonadas y todos los espectadores fueron obligados a ponerse careta, lo que constituía una novedad en la corte. Por la noche, el rey y la reina, presenciaron una comedia. Al día siguiente se corrieron cañas, en la cual los jinetes en persecución arrojaban huevos a sus oponentes.

El momento cumbre de los diez días de fiestas tuvo lugar con la representación de una comedia de Calderón, hoy perdida, en el salón de Reinos, sobre las aventuras de Don Quijote.

Los fabulosos espectáculos del carnaval de 1637 nos dan una idea de las diversas maneras en que podía ser utilizado el Retiro. Mascaradas, comedias, pompas, danzas, corridas de toros, justas, reuniones literarias, banquetes, se fueron sucediendo prácticamente sin interrupción a lo largo de aquella temporada.

La construcción del Retiro contribuyó grandemente a que hubiese una gradual sustitución de las comedias de aficionados puestas en escena por cortesanos en el salón del Alcázar por "comedias de tramoyas" interpretadas por profesionales y que combinaban ballet, mascarada, disfraces y espectaculares transformaciones mecánicas. La representación de la fábula de Dafne de Calderón, por ejemplo, fue seguida de un ballet a cargo de Jerónimo de Villanueva.

La isla del estanque era utilizada para las representaciones al aire libre, y ello abría nuevas posibilidades para los diseñadores de comedias de tramoya, permitiendo a veces la entrada de público. Estos espectáculos al aire libre aún guardaban mucho de la tradición de las fiestas de corte de las que derivaban originalmente. Sin embargo, el desarrollo

de la comedia de tramoya con sus actores profesionales y sus escenarios en perspectiva habían relegado ya esos elementos cortesanos a un papel secundario. Este deslizamiento de fiesta y espectáculo se vio acelerado por la construcción del Coliseo, un teatro perfectamente equipado, en 1638.

Las comedias mitológicas quedarían enmarcadas en este contexto de fiesta barroca y teatro como espectáculo cortesano, tan sumamente importante para entender este tipo de manifestaciones en nuestro Siglo de Oro.

La fiesta barroca, para Maravall(8), es reflejo del anhelo de novedad y de la tendencia a buscar la dificultad característica de la idiosincrasia de los españoles del Siglo de Oro, Artificio y novedad serían las notas que definirían en sentido de la fiesta en este tiempo y bajo este signo encontramos, en textos y documentos de nuestro Siglo XVII, aspectos del desarrollo de la vida cotidiana.

Diez Borque (9), que ha tratado en varias ocasiones ese tema, ha planteado la necesidad de tomar en consideración las no siempre atendidas



relaciones fiesta-teatro. Maravall, por su parte, asegura que las fiestas barrocas se hacen para ostentación y para levantar admiración.

Para Díez de Revenga (10) lo importante ahora es hablar de los mitos de una época en que la ostentación precisamente es signo de la vida y de los tiempos.

El teatro del Siglo de Oro contiene un importante componente mítico y mitos históricos y literarios pueblan las piezas de nuestra comedia áurea. Pero también la vida estaba presidida por el mito, y la ostentación es el sentimiento provocador de ese sentimiento mítico. Para este autor, el mito viviente más ostentoso de la España del Siglo de Oro, es la majestad de Felipe IV, llamado "el grande", cuya figura estaba ensalzada hábilmente a través de panfletos, relatos, exaltaciones en verso y relaciones en prosa. Es en las relaciones de algunas de estas fiestas donde encontramos en ocasiones pruebas de este sentido de exaltación monárquica.

Como vimos, para Maravall (11) la Monarquía se procuraba la adhesión ciega de las masas manteniéndola continuamente en fiestas.

Adhesión, admiración, mitificación, teatro, ostentación, teatralidad, pueden conjuntarse en una fiesta barroca, como aquella que en 1631 se celebró en Madrid, con gran ostentación para festejar un acontecimiento. Se llevó al extremo más alucinante y se montó la fiesta a la romana, es decir, improvisando un anfiteatro que había de contener el enfrentamiento entre varios animales, escogidos entre distintas especies. Se conoce esta fiesta como "anfiteatro de Felipe el grande" y sabemos de ella por un curioso impreso titulado también Anfiteatro de Felipe el Grande, que es una extraña joya bibliográfica (12).

Se compone el libro de una introducción explicativa de la fiesta escrita por José Pellicer de Tovar, y una larga serie de poemas, epigramas, sonetos romances, espinelas y estancias de los genios de la época, que ensalzaban la "hazaña" de Felipe IV en este Anfiteatro.

Esta fiesta tuvo mucha importancia en su momento pues en ella participaron poetas de la talla de Lope de Vega, Quevedo, Ruiz de Alarcón, Solís, Rojas, etc.

La hazaña no fue otra que en el transcurso de la fiesta semipagana, preparada por el Conde-Duque de Olivares, el rey, desde el balcón de una panadería de la plaza del Parque, en donde se celebraba, dio muerte disparándole un arcabuz, al bravísimo toro que había vencido sobre los demás animales.

Para este autor, el propio montaje de la fiesta está en relación con el carácter mítico que se quiere atribuir a Felipe IV. Este intento de máxima mitificación hacia el monarca impregna todo el libro, incluida la censura misma realizada por Lope de Vega. Este tipo de manifestaciones pueden ayudarnos a comprender el gusto por la hipérbole, por lo artificioso, que caracteriza el sentido de la teatralidad del hombre barroco.

Otros claros ejemplos de la importancia de la fiesta barroca y su espectacularidad, los encontramos en las cartas de Lope de Vega en la edición de González de Amezúa (13) donde por ejemplo, se da la noticia de un festejo en el que se celebra una máscara de 96 jinetes con nueve carros de música, tres de ellos triunfales, y siendo designado Lope de Vega para hacer las letras conforme al designio del carro: "Y así en efecto debió de ocurrir. Acabáronse

los carros, y revistados por Lope en cumplimiento del acuerdo concejil, púsoles además las letras o carteles en armonía con la significación singular y privativa de cada uno de ellos: La paz el primero, coronada por la Iglesia, con figuras de los siete Sacramentos, representados por siete fuentes, con otras simbólicas intervenciones de La Fama y las Virtudes teologales y diferentes motes o letras repartidos por ellas; la Villa de Madrid el segundo, representada por un castillo cuajado de espejuelos, con sendos árboles genealógicos de los dos reales linajes de España y Francia. El tercer carro triunfal se intitulaba La Fama, muy vistoso y dorado, con profusión de adornos, banderas y retratos acomodados al propósito del carro. Más entre todos sobresalía, por su iconología y riqueza, el cuarto y postrero, que semejaba una galera real de extrema invención y traza, con sus aguas dibujadas por las que venía navegando a remo y vela, rendido el estandarte y gallardete por las flores de lis de Francia... En el espolón de la galera, fuera de los castillejos, iba la Villa de Madrid, significada en una hermosa dama vestida de tunicela de damasco carmesí, y sobre ella una ropa rozagante de raso blanco con falda larga, y sembrados en ella osos coronados y madroños, cubierta de un manto grande a lo romano, de tabi de oro

encarnado.

Venía la galera cuajada de figuras, atributos e insignias de todas las virtudes y potencias, que ocupaban, ora los bancos de los remeros, espalderas y cómitres, haciendo el oficio suyo, ora la cubierta y torreones de la galera. Las velas, estandartes y gallardetes llevaban pintados diferentes y curiosos jeroglíficos, con toda suerte de alusiones a los casamientos de España y Francia, como lo daban a entender, para mejor inteligencia suya las letras o motes explicativos que al pie de cada uno se leían en sobrio latín y verso castellano, obra de Lope. Así, por ejemplo, el jeroglífico de la vela mayor representaba un sol dentro de un círculo de su resplandor, frente al cual y haciéndole pareja veíase la luna. En el sol iba pintada la cara de un león, que significaba a su Alteza el Príncipe, y porque desto sólo podía ser la luna la serenísima Princesa, dibujóse en ésta una flor de lis; figuras ambas del máximo poder y autoridad del mundo" (14).

El festejo de las máscaras semejaba al de las cañas, siendo extremado el lujo y la riqueza prodigados, tanto en los trajes y galas de los jinetes como en los arreos y jaeces de las monturas.

Como las máscaras y encamisadas se jugaban siempre se noche, de nueve a diez, toda la carrera aparecía profusamente alumbrada con las luminarias puestas en los balcones en forma de hachas de cuatro pabilos o candeleros, linternas de colores alegres, con cuatro y seis en cada una, hechas de papel, a veces con las armas de la ciudad. Cada cuadrilla cuidaba de guardar el orden y concierto prevenido, para lo cual de ordinario se dividía la máscara en dos mitades, derecha e izquierda, gobernada cada una de ellas por un caballero, personaje principal de la corte. El color de cada cuadrilla era siempre uno mismo, pero distinto de los demás, lo cual hacía, al encontrarse y desarrollar sus figuras, lazos y caracoles, presentasen una originalísima vista a la que daba mayor encanto la luz vacilante de las hachas, resaltando en la negrura de la noche.

Unas veces las cuadrillas vestían trajes cortesanos, diferenciados tan sólo en su traza y color, pero en ocasiones y festividades solemnes, como recibimientos de reyes, beatificaciones de santos y bodas reales, se preparaban las máscaras con mucha antelación, sacando cada una apariencias y disfraces caprichosos, tanto de naciones extranjeras como de países exóticos y también de gentes

villanesecas con sus gabanes y caperuzas.

De ordinario, era condición de las máscaras que detrás de cada cuadrilla viniese un carro o carroza, donde alegóricamente se completaba el carácter de cada una con curiosas y caprichosas invenciones: representaciones mitológicas, figuras de monstruos y caprichosos animales, salvajes y fieras. Dentro de cada carro iban coros de músicos tañendo chirimías, cantando versos apropiados al caso y alumbrados con infinitas luces del género de las luminarias que mencionamos anteriormente.

Las figuras y motivos mitológicos son frecuentes en este tipo de fiesta espectáculo tal y como podemos descubrir en algunas relaciones de fiestas de la época:

Como ejemplo señalo un anónimo: Relación de la entrada de sus magestades en Madrid, el domingo 26 de octubre de 1599 y de las fiestas y señores que se hallaron en ellas.

"Más abajo sobre una fuente queta a la entrada del prado, una figura muy grande de la diosa Palas, ynclinado el rostro y con las manos ofrezendo

las agradables berduras y frescas fuentes de su prado. En el que están seis fuentes, de mil diferencias, echando agua de sí copiosamente y a la salida del prado en correspondencia de su misma anchura, enbuelta ygual como del testero de una capilla, sobre un edifizio formado de cantera quatro fuentes de quales vertía con abundancia agua sobre ellas los escudos de armas de esta Villa y más alto en la denmedio Orfeo y en las demás otras diosas con mucha gallardía ornadas de ropages, ynsinias y bersos. Y a trechos el edificio sobre columnas (...) no hacía falta en su (...) mármol fino y en medio muchas pinturas en lienzos de fábulas de Ovidio como las de Anteón, las musas y Ganímedes y Cleopatra y otras y por lo alto sus cornisas y capiteles, con gran Arquitectura y por remate correderos y bentanas muy proporcionados, y en medio un escudo de las armas reales con dos ninfas que se abrazaban y a los dos lados las diosas Juno y Ceres y todo ello parecía harto bien" (15)

"A la luna (llamada Diana en la tierra, y venerada de los antiguos por diosas de las selvas en que caçava) acompañava una escuadra de caçadoras gallardamente vestidos, con adereços de campo bordados y con venablos, jabalinas, arcos, escopetas



y horquillas de montería, con halcones y sacres para bolar y con los demás instrumentos que son necesarios en la caça, todo perfecto, adornado y luzido, con yqual proporción y grandeza. Diana los seguía en su carro vistoso, lleno de targetas y flores plateadas y vestida una tunicela de velo de plata, y grandes rosas, blancas en los ombros, con su aljava de flechas, y arco de plata en la mano; llevaba la Luna en la frente, como la retratavan los antiguos; delante llevaba: figurado el signo de Cancer casa deste Planeta: el aguila que se considera junto a la cabeça del Ophiuco, y los peces que están situados sobre la imagen de Andrómeda y miran al Polo Artico.

A Mercurio (Dios gentilicio de las ciencias) acompañava una cuadrilla de los professors de las más ilustres, artistas, juristas, canonistas, y teólogos con capirotes, y borlas, como acostumbran traer en los actos de las Universidades y al fin uno con muceta, representando el Rector todas llevavan los bonetes, y las insignias, cubiertos de perlas, y joyas de diamantes, y piedras de gran valor; seguía los en su carro Mercurio con su galero, caduceo y contornos alados; las riquezas que llevaba en su adorno son sin número; yvan figurados delante del signo de Virgo con su espiga en la mano que es una de

las casas deste Planeta, y el Dragón que abraça las ursas de nuestro Polo.

A Venus acompañavan niños hermosos, y Ninphas representadas en ellos, con trage natural de tunicas, cabelleras rizadas y agradables rostros... En la proa del carro venía la estatua de Cupido con sus insignias, aljava y arco; y en la parte suprema Venus, diosa de la hermosura, y del deleyte vestida de tela blanca, con vandas de plata y oro, que aumentando su belleza causavan mayor pompa a su imitación...

Apolo, Príncipe de la Poesía, llevo consigo, en honor de los que han sido ilustres en ella; honroso acompañamiento de Poetas laureados, como su caudillo, y planeta; yvan vestidos en diversos trages, Griegos, Romanos y Españoles, con gran suma de riquezas que los adornavan, seguíanlos las nueve Musa, Clio, Euterpe, Thalia, Melpomene, Terpsichore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope.

Acompañavan a Marte, antiguo dios de la guerra, una esquadra de soldados ricamente armados, golas, glevas, braçales y manoplas de diferentes albores.

Júpiter venía acompañado de un Emperador y veynte y quatro reyes como Planeta que los domina, y preside; yvan todos con cetros en las manos, y coronados con coronas ricas. Justamente puede dezirse que representaban ser Reyes.

En el acompañamiento de Saturno, venía significada la edad de oro, o primera, en que sólo se ocupavan los hombres en labrar la tierra, y vivir sinceramente. Manifestóse en una cuadrilla de labradores, todos con aguijadas en las manos (16)".

Ya comentamos anteriormente la importancia que el reino de Felipe IV tuvo para nuestra literatura del Siglo de Oro, en especial en cuanto a teatro y artes visuales se refiere. Para algunos autores como Francisco Flores (17) Felipe IV pasaba la vida componiendo comedias y escribiendo veros que firmaba con el pseudónimo de "un ingenio de la corte", entre autores dramáticos, justando en "Toros y Cañas", organizando funciones teatrales y cortejando comediantas.

Una de las facetas que desarrollo y que es importante reseñar es la de actor ocasional en algunas comedias en palacio, y que desató una "moda"

entre los personajes de la Casa Real y algunos nobles que hacían de actores en comedias palaciegas "selectas" como las mitológicas. Así pues, cuando Felipe IV sólo contaba nueve años, representó comedias en el Palacio Real, como comprobamos en una relación de Cabrera de Córdoba (18): "El jueves de la semana pasada, el Príncipe Nuestro Señor con los meninos representaron una comedia delante del Rey y sus Altezas y las damas, sin entrar otro ninguno representó el Príncipe al dios Cupido, y de salir en un carro se mareó y tuvo dos vómitos, pero no se le siguió otro mal, y dicen que lo hizo bonísimamente, y el condecito de Puño en Rostro hizo la diosa Venus, y los otros los demás personajes, y ha habido algunos a quien ha parecido que no se había de permitir que representase su Alteza, aunque "la poca edad le disculpa"(19).

En otra relación (20) se detalla la representación de una comedia donde tomaron parte como actores importantes personajes: "Las seis era de la tarde aquel dichoso día quando el Salón Dorado de Palacio estuvo con el mayor adorno que se ha visto, aviendo un Teatro con sus tribunas en alto, donde estuvo la música, todo pintado de azul, y plata, y en él un trono muy levantado del suelo adornado de

espejos que con las luces hazían reflejos y esplendores, digno asiento de la Deidad que le ocupó, pues desde el representó la señora Infanta el papel de la suprema Mente de Júpiter, haviendose descubierto por tramoya el tiempo que era necesario, vestida con manteo de tela blanca de plata, tunizela de velo de peso de lo mismo bordaba de torzales de oro, y diamantillos, estando asentada a sus pies un escalón más abaxo la señora doña Iusepa de Luna, Menina, de su misma edad, representando el papel de la Ninfa Eco, con manteo de velo de plata encarnada, y una tunizela de velo de peso, bordada de rosicas encarnadas, y lentejuelas de plata. Estaba cubierto el teatro de un velo azul, el qual se corrió después de aver sido nuncios de la fiesta de las chirimías y los músicos. Diose principio a ella con una loa que representaron la señora doña Ana María de Velasco y la Señora doña Madalena de Moncada en figura de Dorida, y Astrea con arcos, aljavas y flechas como cazadoras y después en la representación o comedia hizieron papel las dos referidas señoras de Apolo, y de Aglaya. Quien representó las demás diosas fueron la señora D.Francisca Enríquez, que hizo a la Fama vestida de ricos adornos con alas y bordado el manto de tropas y plumas. La señora D.Ana de Avila hizo papel de España, con Cetro y Corona y el manto lleno

de castillos, y leones. La señora D. Isabel Manrique representó el de Venus. La Señora doña Francisca Mascareñas el de Flora en habito de labradora. La señora doña Catalina Portocarrero papel de Diana, todo su trage adornado de medias Lunas. La señora doña Luisa María Enríquez representó el de Juno. La señora doña María Antonia de Vera hizo papel de Palas, en habito militar, con peto, espaldar, plumas, espada y banda. La señora D. Andrea de Velasco representó a Cupido en trage pastoril verde, guarnecido de armiños, suelto el pelo, y un cintillo de diamantes por la frente. La señora doña Luisa Osorio hizo papel de Eufrosina, la segunda de las Tres Gracias. La señora doña Antonia de Borja representó a Thalia, tercer Gracia. Y después de acabada la representación su Alteza y las damas referidas dançaron con achas y mascarillas, vestidas de una misma librea, basquiñas de tela de plata. justillos negros guarnecidos de plata, mantos de velo de peso pendientes de los ombros, y plumas blancas y encarnadas".

Maravall (21) también señala esta participación de personas reales o de muy alto rango en el teatro.

Según sus palabras: "No ya por el gusto de confundir ilusión y realidad, sino para atraer hacia la grandeza humana todas las posibilidades de admiración y captación con que podía jugar el arte. Esos divertimentos escénicos de los grandes es cosa bien sabido. Rennert dio ya algunos datos sobre ello, incluso sobre la participación del propio rey Deleyto mencionó representaciones teatrales, primero en cámaras acondicionadas al efecto, en el Palacio Real, luego en las salas construidas ad hoc, donde precisamente llamaba la atención muy en especial el juego de máquinas y tramoyas".

Un aspecto importante que es preciso anotar es el tratamiento del tema mitológico como símbolo católico en nuestro Siglo de Oro. En este sentido, tenemos que referirnos a la alegoría y sobre todo al Auto Sacramental del cual fue un gran precursor Lope de Vega. El Auto es una clara evolución de los "misterios" y de las "moralidades" medievales cuando éstas se construían glosando un tema religioso. Fue en la segunda mitad del siglo XVI cuando empezó a sonar la expresión Auto Sacramental.

La escuela valenciana se mueve dentro de la tradición del teatro religioso. El mismo Timoneda

gusta de intentar fortuna en el Auto Sacramental. Para Angeles Cardona (22) los Autos Sacramentales son la representación que precisaba y pedía el mundo de la Contrarreforma. Su fin y función es el elogio y el culto a la Eucaristía en escena.

Todo el siglo XVII vivió pendiente del montaje sobre carros de autos sacramentales para la festividad del Corpus Christi y para otras fiestas religiosas. El género reunía el recitado, la música, el canto y una gesticulación próxima a la danza o a la actual expresión corporal. Los personajes, alegóricos en su mayoría, se movían en un mundo sin tiempo; se mezclaba la historia religiosa con la profana, el pasado con el presente y el futuro.

El gran maestro de esta tendencia es Calderón, quien al convertir comedias mitológicas en dramas católico-simbólicos sigue, según señala Valbuena Prat (23), la doctrina de los Padres de la Iglesia (San Agustín entre ellos) que vieron en el paganismo y sus fábulas unas formas desfiguradas y alteradas de la primitiva revelación.

En la clasificación que Valbuena Prat coincide en buena manera con Menéndez Pelayo,



propone de los autos calderonianos, hay un grupo denominado "autos mitológicos" en el que se incluyen, por orden cronológico, los siguientes títulos:

El divino Jasón ( de antes de 1630)

El divino Orfeo

Psiquis y Cupido

Los encantos de la Culpa

el sacro Parnaso

el verdadero Dios Pan

El laberinto del mundo

Andrómeda y Perseo.

En los denominados autos mitológicos, el recurso a la alegoría como forma de expresión y representación de los misterios de la teología cristiana, aparece mediado por personajes, acontecimientos e historias de la mitología griega. El mito de Orfeo y Eurídice, por ejemplo, funcionará como alegoría de la naturaleza humana caída y salvada mediante la acción redentora de Cristo, Para Jesús María de Lasagabáster (24) el mito clásico pasa así a tener una función nueva, ya que se convierte en significativo en el interior de un sistema mitológico distinto, como es el judeo-cristiano. Ya Eusebio de Cesarea, mucho antes que Calderón, había visto a

Cristo como un "Orfeo Divino". Hay ciertamente una base en las hazañas que el mito griego por un lado y la teología cristiana por otro atribuyen a ambos personajes, y que permiten establecer el paralelismo. Pero esa analogía en el nivel de lo anecdótico que hace posible la transposición mítica Orfeo.Cristo no es, en Calderón un mero recurso literario. Orfeo es realmente figura de Cristo, es decir, la única verdad definitiva sobre la que se puede sustentar y aceptar el mito de Orfeo de la acción salvadora de Cristo, que mediante su muerte -su descenso a los infiernos- rescata a la humanidad caída.

La cristianización de los mitos clásicos en estos autos de Calderón no es sólo un modo más o menos poético y acertado de expresar alegóricamente los misterios cristianos de la salvación, sino también, y sobre todo, la afirmación de que en Cristo y en su acción redentora se recapitulan y reorientan todas las formas mediante las que la humanidad, a lo largo de los tiempos, ha explicitado su religación con lo absoluto, su fe y su experiencia de la salvación divina.

El espectador real de los autos sacramentales, que como uno de los actos centrales de

la festividad del corpus, tenían tanto de celebración como de espectáculo teatral, es un creyente, cuya fe se sostiene en el misterio cristiano en cuyo centro está el sacramento de la Eucaristía. El público que llena las plazas donde tenían lugar las representaciones del Corpus está lejos de sentirse vitalmente preocupado por la historia de Orfeo y Eurídice, o de Andrómeda o Perseo, más allá de un interés parcial y coyuntural en el nivel de lo anecdótico. La originalidad de Calderón está en haber sabido integrar estas anecdóticas historias míticas en un sistema significativo -la doctrina cristiana de la salvación- conocido y compartido por el público.

Teniendo en cuenta el evidente carácter didáctico que, más allá de su espectacularidad teatral tienen los autos, el recurso a los mitos griegos tiende inexorablemente a configurar un espectador implícito capaz de descodificar los elementos míticos desde una simpatía vital y no simplemente intelectual con el sistema mitológico en que éstos se sustentan. Ese espectador implícito apenas encontraría eco y correspondencia en el espectador real medio, popular, más que culto, de los autos, para quien la historia de Orfeo y Eurídice, por ejemplo, apenas podría ser ejemplar por sí misma.

La integración del mito griego en la mitología cristiana por la cual Orfeo representa a Cristo y Eurídice es figura de la humanidad caída y redimida, si por un lado está exigida por la naturaleza misma del auto sacramental, supone por otro una reorientación de la figura del espectador implícito hacia el espectador real de los autos en tiempos de Calderón: el cristiano convencido y practicante que ve en la representación un acto más de la celebración religiosa del corpus y que no se agota con la mera espectacularidad teatral.

Para Orozco Díaz (25) la filosofía de vida en estos momentos de auge del Auto Sacramental mitológico, que es la visión a lo divino de las figuras paganas, es gozar de la realidad con la conciencia de que es una pura apariencia algo cuyo existir sólo tiene sentido en cuanto se relaciona con otra realidad invisible que es la verdaderamente estable y eterna.

El mundo, por tanto, tiene el mismo sentido y valor que el teatro. Se concibe la vida como una comedia y el mundo como la escena donde se desarrolla. calderón lleva esta idea hasta sus últimas consecuencias en el Gran Teatro del Mundo: no

somos los seres reales que creemos, sino personajes en el "gran teatro del mundo".

Parece existir en el Siglo de oro una preferencia por hilvanar los temas artísticos a través de alegorías. Para Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera (26) este sinuoso camino de la expresión artística barroca descubre, una vez más el trayecto desde el nostálgico abandono de las ideas nítidas, míticas, si se quiere, de Platón hasta las seguridades aristotélicas, contrarreformistas y ejemplarizantes de los mitos transformados en alegorías. Asistimos muy probablemente a la deglución de una cultura en otra, a la alteración de los significados mediante los mismos códigos. Es así posible que Seznec haya hablado de supervivencia de los dioses antiguos y que Julius Schiller, en su Coelum Stellatum Christianum (1627), deseara transformar las constelaciones de Cefeo, Casiopea y Perseo en Adán, Eva y Logos, sustituyendo los signos del Zodiaco por los doce Apóstoles a quienes concede los atributos de aquellos (Taurus-San Andrés, Géminis-Santiago el Mayor, Libra-San Felipe. Escorpio-San Bartolomé, Capricornio-San Simón...).

Esta identificación del dogma católico con el

auto mitológico perjudica la tensión dramática y la calidad teatral del mismo. La historia mítica pierde autonomía estructural significativa y queda desvertebrada y vaciada de intensidad dramática. Lo histórico se dogmatiza y casi siempre lo dogmático resulta antidramático. La referencia a lo cristiano aparece manipulada demasiado gratuitamente por el autor; como consecuencia de ello el simbolismo mítico aparece aplastado por el peso del nuevo simbolismo cristiano y así resulta demasiado esquemático y reducido a una dimensión abstracta y conceptual.

Esto ocurre, aún teniendo en cuenta que la naturaleza alegórica del auto sacramental apenas permite un discurso dramático intenso y una mínima profundidad psicológica en los personajes.

Frente a este consumo, podemos decir aristocrático del mito, que en la literatura nos conduce a las fábulas mitológicas y en el espacio dramático a la expresión hiperteatralizante de las comedias mitológicas cortesanas, hay un deslizamiento del mito hacia el uso burdo y grotesco.

Keeble (27) por ejemplo, nos señala las dos tendencias que fluyen en el siglo XVII respecto al tema mitológico: una que sigue la tradición de los mitos en su aspecto más serio y otra en la que libremente se ridiculiza a dioses y héroes. Ejemplos de esta tendencia son Góngora con sus fábulas jocosas de Hero y Leandro, y Cervantes respecto al dios Apolo. Así pues, este Dios es descrito en varias ocasiones como rubio, bermejo, o boquirrubio, respectivamente. Marte, el terrible dios de la guerra también forma parte de la burla, y así nos encontramos con varios ejemplos:

"el jaque de las deidades,  
todo bravatas y rumbo,  
que vive pared en medio  
del planeta boquirrubio  
El de los ojos al sesgo,  
caribaxo y cejijunto,  
de la frente encapotada,  
y mostachos a lo rufo"(28)

Venus, diosa del amor es llamada por Diego Hurtado de Mendoza "Alcahueta y hechicera y puta vieja"(29)

Y no mejor tratamiento tiene en otros autores como Salas Barbadillo y Castillo Solórzano.

Alguna de las venturas de Júpiter, dios de dioses, es más conocida que otras, como por ejemplo los mitos de Europa y Dánae. Sobre esta última escribe Quevedo:

En precio se llovió Jove,  
para gozar a la otra,  
que en la torre, como tordo,  
pasaba la vida tonta.  
Para ser bien recibido,  
el dios se vistió de bolsa,  
bajó en contante del cielo  
y a lo mercader negocia.  
Sabe que temen sus perros  
más que los rayos que arroja,  
que numerata pecunia  
no le renuncian las novias" (30)

Esta contraposición amor-interés y viceversa parece un tema obsesionante para Lope y en su comedia mitológica del Perseo, aprovechando el propio motivo que le brinda la fábula, se refiere constantemente a ello como veremos.



Además de los dioses más importantes, la burla o sátira llega también a pequeños personajes mitológicos como Pan y Siringa y también a conocidas escenas de la mitología como el juicio de Paris.

Aparte de estas referencias, hay obras completas, comedias en las que se anudan la parodia, lo grotesco y el absurdo. Juan Antonio Hormigón (31) en su artículo "Los mitos en el espejo cóncavo".. analiza Céfalo y Pocris de Calderón en la que la imagen del "mundo al revés" se inscribe por derecho propio en su forma de representar el mundo: los grandes aparecen en su más completa devaluación. Esta obra, escrita en 1662, pertenece al grupo de comedias burlescas que menudearon en la segunda mitad del siglo.

La deliberada voluntad burlesca, llevada incluso hasta límites insospechados, constituye un primer paso en la actitud antinormativa calderoniana al ser los personajes que aquí pululan un Rey, los príncipes Céfalo y Rosicler, las princesas Pocris y Filis, el valido Antistes, etc.

Estamos pues, ante una prodización de los elementos, actitudes, recursos, efectos y formas de

la comedia mitológica palaciega, acentuados por la dimensión, claramente contemporánea, que ponen el lenguaje y los personajes, el del Rey ante todo. La inmediata consecuencia es la profunda devaluación del significado de los diferentes personajes. En la medida en que poseen una concrección emblemática más acusada, su "vuelta del revés", su trastocamiento, se hacen más palpables. No es arriesgado afirmar que Calderón utiliza un deliberado proceso de deformación, mediante el cual proyecta una imagen desencajada, insólita y desveladora de lo que son, en tanto que sarcasmo de lo que parecen ser.

Lo que aquí nos interesa destacar es la dimensión devaluadora del personaje del Rey, así como los parámetros y sentido del procedimiento utilizado. A lo largo y ancho de este Céfalo y Pocris observamos una sistemática burla del "oficio" de Rey. La aparición del personaje por primera vez en la comedia, al comienzo del acto II, nos da la pauta de lo que ha de venir:

"Rey -¡Qué grande carga es reinar!

Antistes- Séneca dijo que era

el Rey palanquín, pues come

de traer cargas a cuestas,

Rey -y mas yo, que a cuestas traigo  
o la silla de la reina  
o a la gigantilla, todo  
el gran lío de mis ciencias" (32)

En segundo lugar, se ven afectadas y descubiertas las relaciones entre Rey y pueblo. El Monarca deja de ser el padre desvelado por el bien de sus súbditos, para convertirse en un hombre común acosado por los problemas familiares que le absorben el tiempo y le apartan de los asuntos de gobierno.

Por último, hay que señalar la total degradación de la imagen verbal y fisonómica del Rey. Todo su discurso textual aparece salpicado de expresiones vulgares y "villanas", términos jocundos, frases hechas de mordaz doble sentido, o bien juegos de palabras o rimas imposibles que muestran algo más que el dominio técnico o la imaginería y regusto barroco del autor, y son instrumento demostrativo de la devaluada imagen real.

Este perfil degradado del personaje, confiere a Céfalo y Procris un interés desusado y causa una impresión de comprensible sorpresa entre las creaciones dramáticas del Barroco. No hay que olvidar

que la primera cotación de esta comedia musical nos indica que se representó ante sus Majestades, día de carnestolendas, en el Salón Real de Palacio. Sólo ante el Rey y una minoría de notables de toda confianza, propiciado por la voluntad real y presentado por ellos mismo, podía producirse un acontecimiento de esta índole. Hasta cierto punto podríamos considerarlo una especie de psicodrama cortesano, un medio para la liberación de fantasmas, presiones y angustias. Explosión lúdica de las miserias personales, befa de conductas y sarcástico ringorango del edificio ideológico y formal del Estado, que hace aguas por todas partes y ha carcomido los cimientos de su propia existencia.

Se trata de representaciones absolutamente interiorizadas al pequeño grupo de espectadores que se permiten el sarcasmo de su propia condición, en la que seguramente no creen.

En el campo teatral no deberíamos limitar nuestra observación a la "comedia burlesca" en tanto que parodia de los grandes personajes, situaciones u obras, sino ampliarla a aquellos textos en que la norma a que se sujeta el comportamiento habitual de los personajes según la ideología que se intenta

imponer, se ve alterada. Este desvelamiento permitiría cuando menos descubrir la falsedad o relativismo de los valores ético-políticos que tan insistentemente se quería presentar como verdades absolutas, como vimos anteriormente. Quizá sea mucho más difícil establecer cuándo esas obras eran puro y simple divertimento o cuando escondían el sarcasmo, crítica o burla contra los comportamientos e ideología de las capas dominantes.

Juan Antonio Hormigón (33) siguiendo esta línea estudia El genovés liberal de Lope de Vega, que para él, lleva un título extraordinariamente reductor y ambiguo respecto al contenido de la obra, dado el carácter un poco insólito que el autor plantea. Escrita entre 1599 y 1608, es obra de juventud, aunque no sea ciertamente el optimismo lo que predomina en sus versos. Es contemporánea de la Vida del pícaro Guzmán de Alfarache, de Aleman, de la Historia de España, de Mariana, del Hamlet, de Shakespeare, del Quijote, de Cervantes, de la Ciudad del Sol, de Campanella, etc.

La obra está basada en un hecho real cuando en 1500, en plena campaña francesa sobre el Milanesado, la república de Génova se colocó

voluntariamente bajo el dominio del rey de Francia, Luis XII, produciéndose posteriormente una rebelión que fue sofocada en 1507 por los ejércitos franceses, a cuyo frente se situó el propio rey.

Lope expone las raíces y razones de una áspera y violenta confrontación entre nobleza y tercer estado, definido en esta ocasión por quienes dirigen la revuelta, que no son otros sino los representantes de la burguesía artesanal. Puede afirmarse que se trata de una temática insólita en el teatro barroco: una revolución urbana. La norma comienza a resquebrajarse desde un principio; el mundo no es una totalidad armónica y estable, sino una confrontación entre sectores sociales divergentes, propenso a la mutabilidad y el desequilibrio.

Lope pone en boca de la burguesía planteamientos que sólo casi dos siglos después formarían parte de sus reivindicaciones históricas y del acerbo ideológico de los ilustrados. Para este crítico, lo interesante es que Lope, a través de su proceso de objetivización, lo escribe en un tiempo de predominio monárquico-señorial y con la burguesía derrotada y arrinconada, mientras Moratín corresponde

al período hegemónico burgués.

El ejército francés cerca la ciudad que aún manteniendo una defensa numantina -el hambre y la miseria hacen presa de la población, así como la existencia de acaparadores- está a merced de los invasores. Ahora sabemos sobradamente que las revoluciones que no logran guardarse de sí mismas y desarrollarse, sucumben por la agresión exterior o las disensiones y traiciones internas. Los genoveses van a padecer unas y otras.

Oracio, un senador, va a pedir ahora a Rey que ajuste su comportamiento a los rasgos típicos del mito:

"Haced como rey y padre,  
que aunque el castigo les cuadre,  
es patria al fin, y no es bien  
que los hijos que la vean  
traigan la muerte a su madre"

Todo es inútil, la voluntad antinormativa de Lope parece todavía más evidente al poner en sus personajes peticiones como ésta y observar después el comportamiento real. Este Luis XII de teatro está muy

lejos de los reyes magnánimos, justicieros y ponderados de las comedias normativas, provistos de las soluciones necesarias para el siempre benéfico final feliz. El desenlace es rápido como en todas sus obras. Cuando los dirigente revolucionarios se encuentran ante el Rey, éste los acusa de traidores y a continuación añade:

"A Paulo y a los demás  
cortad luego las cabezas"(34)

La orden lacónica y cortante no deja lugar a dudas, ni a la súplica, ni a la esperanza. La imagen del Rey adquiere un perfil nítido, opuesto a los habituales textos normativos.

A modo de colofón podemos decir que la imagen mítica del Rey como ejemplo de justicia, paladín de la unidad patria, garantía del orden, personificación del estado, voz divina en la tierra, fuente de la Ley, padre de sus súbditos, etc., es una constante en el teatro barroco español. Sólo en ciertas obras observamos una ruptura, inconsciente o deliberada, de estos supuestos normativos, tanto por el camino de la mutación de comportamientos, como por el de la sátira y la parodia, que le confiere tanto por el camino de la mutación de comportamientos, como por el de la



sátira y la parodia, que le confiere una proyección estética deformante, de "espejo cóncavo", aunque ésta no será la norma en las comedias mitológicas de Lope, que estudiaremos a continuación.

Un aspecto importante de las comedias mitológicas en el que han coincidido muchos críticos es que éstas, por su naturaleza, semejan más óperas que comedias propiamente dichas, tanto por su escaso contenido argumental como por el aparato escénico que utilizan, pero sobre todo por la música; fundamental como podemos comprobar en las acotaciones de la mayoría de estas comedias.

Para algunos estudiosos como Cotarelo (35) y Cardona de Gilbert (36), La selva sin amor de Lope de Vega fue la primera ópera cantada en España. Aunque esta comedia no es propiamente mitológica y se desarrolla en un ambiente concreto -la selva del Manzanares- intervienen personajes mitológicos tales como Venus y su hijo el Amor. Es un espectáculo totalmente cantado que incluye la danza y precisa del aparato escénico y de la orquesta.

Para Cotarelo (37) era una diversión meramente aristocrática y no penetraba en el pueblo.

Según Cardona de Gilbert (38) este tipo de espectáculos a los que el Fénix legó cada vez más importancia a las partes cantadas (La dama boba, El maestro de danzar, La discreta enamorada, etc), son obras en que la función de la música es un elemento dramático de tanto interés y tan imprescindible para la comprensión de la obra, como puede serlo cualquier parlamento), se oponía a aquellas en las que recitado y canto alternaban (zarzuelas).

Aunque Lope murió antes de que se inaugurara en el Buen Retiro el famoso Coliseo que mandó construir en Madrid Felipe IV (1640), aportó en La selva sin amor la novedad de unos decorados y un aparato escénico del que nunca prescindiría Calderón. Conocemos incluso por las anotaciones el nombre del decorador de La Selva, Cosme Lotti, ingeniero florentín, al igual que ya señalamos para otras comedias mitológicas.

La materia mitológica había tentado siempre la inspiración de Lope de Vega. Buena prueba de ello son los autos alegóricos de tema mítico y sobre todo sus comedias mitológicas. En éstas, da libertad a su genio creador para tratar los temas con el carácter dramático que mejor cuadraba a su temperamento. El

tratamiento de estos temas en forma de fábula es muy tardío en Lope y hasta 1621 no aparece La Filomena, que aunque no sea en su composición la primera cronológicamente, sí que es desde luego, la primera publicada.

Se sabe también que en sus años juveniles tradujo el poema De Raptu Proserpinae de Claudio. Con este antecedente, se deja clara la afición de Lope por la materia mitológica. Ello da lugar en sus últimos tiempos a la composición de poemas míticos.

El hecho de que Lope escribiera y publicara tan tardíamente sus fábulas se debe para José María de Cossío (39) al deseo de ajustarse a una moda literaria y dentro de ella, a superar los ejemplos anteriores a tal género.

Esta boga se debía al ejemplo de Góngora y en este sentido se puede considerar a Lope como influido por la escuela culterana. Esta influencia es clara en muchos trozos de sus poemas. Bajo el signo de Góngora han de estar en adelante estos poemas: La Filomena, La Andrómeda, La Rosa Blanca, La Circe, y también fábulas como El Laurel de Apolo.

Para Astrana Marín (40), Lope,. que todo lo traó, no podía naturalmente sustraerse a la moda y al influjo del tiempo. A la sazón, el mundo mitologizaba, por decirlo así. Y cuanto más culto, más y mejor. No ya en el teatro público, en el particular del colegio, en las Universidades (donde por lo común se formaban los autores y los actores), respirábase un ambiente de mitología pagana. Cultivado este estudio desde las escuelas, los espectadores se hallaban preparados en los corrales para percibir las más intrincadas citas mitológicas.

Entrambasaguas (41) nos da una pista de la toma de contacto de Lope con el mundo refinado del renacimiento y de la mitología. El Fénix entra en el mundo literario de Sevilla, entonces en todo su esplendor: entre 1582 y 1600 conoce al poeta y esplendido mecenas Juan de Arguijo. Su casa, ricamente decorada, estaba embellecida con esculturas traídas de Italia y con obras de los más afamados pintores, constituyendo una verdadera mansión renacentista. Entre las obras de arte que allí se contenían, merecen especial atención dos esculturas de Venus y Adonis en mármol blanco, obra de Giovanni Bandini, a las que Lope dedicó sendos sonetos.

Siguiendo esta misma línea Fernández Montesinos (42) señala que la juventud cortesana de Lope sue un gran ensayo de su teatro, del que había de ser su futuro teatro, que ya empezaba a cobrar forma, sobre todo de aquel género selecto de las comedias palatinas, abstracts como una cuestión de amor, y como una cuestión de amor llenas de sugerencias poéticas. Su visión arranca de la voluntad de dignificación de la vida, que en su juventud compartió con ingenios y señores y que con su fecundísima visión del espíritu humano hizo posible la comedia.

La familiaridad de Lope con el mundo mitológico queda patente también en sus cartas, donde hace referencia por ejemplo, a la fábula del Laberinto de Creta:

"Ahora me dicen que va Amarilís a la comedia del Laberinto; del suyo quisiera yo salir, mas no tengo yo oro, ni aún le quiero, que cuando el gusto se halla bien, nezeccsidad es mudarle la cabeza, porque no descansa" (43)

También se refiere a la fábula de Pasífae y Semíramis:

"Cruzes me hago de mi desatinada ymaginación; pero yo pienso que quando los antiguos escrivieron que Pasífae se echó con un toro y Semíramis con un caballo, querian dar a entender que es tan çiega la boluntad, que no repara en el sugeto quando la lleba ciega el apetito, y que assi, yo tratava con una borrica; que tal devia se ser (mi) neçedad a los ojos de los qe no me miran como Vex, a quien me guarde Dios, que es lo que yo he meneser y lo que deseo" (44).

Una interpretación distinta de este acercamiento de Lope al refinado mundo mitológico nos la proporciona Lázaro Carreter (45) quien señala que Lope, hostigado permanentemente por los "cultos" que consideraban su tarea poco valiosa, se esforzó durante toda su vida en mostrarse docto y erudito sembrando sus obras de citas latinas, alusiones mitológicas, etc.. Estas referencias a veces dan la impresión de perifollos sobreañadidos, y por otro lado, esta erudicción se puede acarrear fácilmente apelando a los libros enciclopédicos como por ejemplo la Polyanthea de D. Nannus (1503) y la Bibliotheca

Universalis de Gesnes. Cervantes se burla de estos alarde, pero el Fénix buscaba en ellos cimentar un prestigio que se le negaba.

Para Michael Mac Gasha (46), la atracción que Lope sentía por esos mitos se puede explicar por las circunstancias de su propia vida durante los años 1611 a 1618. Era esta una época de profunda crisis personal para él. Juana de Guardo, la mujer de Lope, enfermó gravemente. En octubre de 1611 los teatros fueron cerrados a consecuencia de la muerte de la reina doña Margarita de Austria, viéndose así Lope privado de sus mayores ingresos. Al año siguiente andaba Lope malo de salud y se lastimó un brazo, Juana sufrió un aborto. En el verano u otoño de 1612 el hijo de Lope Carlos Félix, enfermó y murió a los siete años. En agosto de 1613 Juana de Guardo murió en el parto.

Tantas calamidades, ocurriendo cuando Lope estana en el umbral de lo que había esperado fuera una vejez cómoda y serena, le hundieron en una profunda depresión. Los psicólogos modernos, y en particular C.G. Jung, han demostrado que las imágenes de iniciación comunes a los mitos heróicos a menudo surgen espontáneamente en los ueños de hombres y

mujeres que están sufriendo graves tensiones psíquicas, especialmente en los momentos críticos cuando están pasando de una época de la vida a otra - de la niñez a la mayoría de edad, de la juventud a la madurez, y finalmente de la madurez a la vejez-.

Sea cual fuere el motivo que impulsó a Lope a acercarse al mundo de la mitología, lo cierto es que ésta ocupa un lugar muy importante en su obra, tanto en la multitud de alusiones míticas que salpican su obra como en las comedias mitológicas propiamente dichas.

Ya señalamos anteriormente que la mayoría de los críticos opinan que estas comedias de Lope suponen uno de los rincones olvidados dentro de su extensa obra, y así adentrándonos en la clasificación de estas obras dentro de la ingente producción del Fénix, algún estudioso como David Castillejo (47) establece una diferencia clara entre las obras en que utiliza la mitología clásica como transfondo de la trama "haciendo de ella unas transformaciones brillantes" y aquellas propiamente mitológicas.



Entre las primeras destacamos:

Las justas de Tebas (La Ilíada)

La traición bien acertada (el Minotauro)

el Alcaide de Madrid (La Ilíada)

La fuerza lastimosa (El mito de Teseo)

La viuda valenciana (Amor y Psyque)

Adonis y Venus

La prueba de los ingenios (El Minotauro)

La gran columna fogosa (Fausto)

A estas comedias las llama Castillejo "Mitos desmenuzados a la manera renacentista". Pero obras propiamente mitológicas son:

Adonis y Venus

El laberinto de Creta

la fábula de Perseo

Las mujeres sin hombres

La Felisarda

El marido más firme

El Vello de oro

La bella Aurora

El amor enamorado.

Como vemos, son nueve las comedias mitológicas señaladas por David Castillejo. En ello encontramos

la primera discrepancia en torno al estudio de estas comedias: En el catálogo de Rennert-Casto(48), y para algunos críticos como Menéndez Pelayo (49) y Michael Mac Gaha (50) que es quien ha estudiado desde una óptica más original el tema mitológico en Lope, las comedias mitológicas son ocho. Quedarían incluidas todas las señaladas anteriormente excepto La Felisarda.

A pesar de que David Castillejo en su catálogo considera a la Lelisarda como comedia mitológica, comprobamos al analizar esta obra que no puede ser considerada como tal.

En primer lugar, todas las comedias mitológicas que veremos tienen un conocido argumento mítico aunque éste esté entrelazado con otras historias secundarias y en segundo lugar, los personajes que aparecen, por lo menos los protagonistas, llevan el nombre mitológico que corresponde a las fábulas tratadas. En La Felisarda (51) no se observa ninguna de estas dos condiciones, pues el nombre de los personajes, aún los de mayor sabor clásico, como Lisamante, Ergasto y Ariodante no son protagonistas de ningún mito conocido y el argumento, que es el siguiente, parece una comedia de

enredo sin más trascendencia:

Lisamante está enamorado de Felisarda, reina de Grecia, pero ésta no le corresponde porque a su vez está enamorada del pastor Ergasto, siendo también correspondida. Estando así las cosas, el rey de Persia rapta a Flora y Lisamante encierra en una torre a Felisarda. Por un favor del dios Apolo , Lelio es transportado a Persia para recuperar a su amada Flora. De este modo vuelve a recupera su antigua amor, al igual que la hermano del rey de Persia: Arminda, que ve como su amado Ariodante se ha prendado también de Flora. Todos juntos deciden ir a liberar a Felisarda. Finalmente muere Lisamante y la obra tiene un final feliz, quedando constituidas las cuatro parejas:

Rey de Persia- Reina Felisarda

Flora- Lelio

Isabela - Ergasto

Arminda - Ariodante

En esta obra se dan por supuesto alusiones mitológicas, pero éstas no constituyen en ningún caso materia central de la historia. Al principio de la comedia, Felisarda es informada de que su amado rey de Persia ha caído prisionero. Entonces ella responde

que está dispuesta a atravesar el mar para ir en su busca. Tal y como este pasaje queda planteado, podemos encontrar ecos del bellísimo mito de Hero y Leandro, pero al avanzar la comedia comprobamos que se pierde toda posible conexión.

El dios Apolo aparece en el acto III, pero su función es la de evitar que Lelio, (personaje inventado por Lope sin tradición clásica), se suicide pensando que ha perdido definitivamente a su amada y transportándole hasta Persia. Otro motivo de filiación clásica son las alusiones que se hacen a lo largo de la comedia del mito de Apolo y Dafne. Este dato no es significativo puesto que estas alusiones son constantes a lo largo de la producción de Lope. Por lo tanto, todas las menciones que hemos señalado anteriormente son muestra del interés de Lope por los motivos de la Antigüedad Clásica, sin que por ello se pueda considerar esta comedia como estrictamente mitológica.

Pero Lope, además de estas ocho comedias que conservamos debió escribir más obras de asunto mitológico. Esto ha sido señalado por algunos críticos como Zamora Vicente (52) y Menéndez Pelayo (53), puesto que en la lista del primer Peregrino de

1604 se encuentran algunos títulos como:

Los amores de Narciso (de la que quizá quedara reminiscencia en la de Calderón, Eco y Narciso).

Hero y Leandro

La torre de Hércules

La Abderite

El ganso de oro (que pudiera ser la fábula de Júpiter y Leda)

Psyches y Cupido (sobre esta fábula de Apuleyo compuso también Calderón su comedia: ni Amor se libra de amor).

La reina de Lesbos

La tragedia de Aristes.

En la segunda edición del Peregrino también se citan:

La casta de Penélope

La Atalanta

Pero ninguna de estas comedias ha llegado a nuestros días, Mac Gaha (54) sin embargo señala que si como dice el refrán, no se puede juzgar un libro por su portada, es por lo menos igualmente arriesgado juzgar el contenido de una obra por su título. Sigue

comentando este crítico que Emilio Cotarelo descubrió el texto de El ganso de oro en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, y lo publicó en el primer tomo de la Segunda edición de las comedias de Lope por la Real Academia en 1916. Resultó no ser una comedia mitológica.

La abderite ha sido identificada tentativamente como la obra concida como Las justas de Tebas y reina de las Amazonas, que tampoco es una comedia mitológica. Finalmente este autor concluye con que no hay ninguna razón, igualmente, para asumir que la reina de Lesbos fuera una comedia mitológica, puesto que no conoce ningún mito clásico que verse sobre la reina de Lesbos. En todo caso, parece que Lope escribió pocas comedias mitológicas además de las ocho que nos quedan.

En general, los manuales literarios dan de estas comedias una visión estandarizada y no muy atractiva. Coinciden en señalar que son mitos tomados de la antigüedad grecolatina, que son sobre todo comedias escritas para ser representadas en fiestas palatinas, que su estructura dramática es endeble, aunque todos los estudiosos coinciden en la melodía, plasticidad y musicalidad de los versos y, sobre

todo, que la relación de las comedias mitológicas con el mundo italianizante hace que éstas se asemejen más a un poema lírico o a un libreto de ópera que a una verdadera comedia, como ya señalamos anteriormente.

Michael Mac Gaha (55) da una visión totalmente diferente de los que se venían considerando como axiomas de las comedias mitológicas de Lope, haciendo hincapié en dos puntos fundamentales. El primero es la crítica sobre la consideración de estas comedias como óperas, señalando que esta idea parece haber surgido en la introducción que escribió Menéndez y Pelayo a Adonis y Venus. Comenzó diciendo que "el carácter musical domina en toda la tragedia", alabó en especial "el trozo cantable (y seguramente fue cantado) que pronuncia Hipómenes antes de entrar en el certamen con aquella ninfa voladora", y por fin generalizó que todas las comedias mitológicas de Lope son "en rigor... libretos de ópera". La primera edición de Adonis y Venus contiene acotaciones muy detalladas que indican precisamente cuándo debía haber música o canto. El análisis de estas acotaciones revela que la comedia sólo contiene dos canciones y que las únicas otras intervenciones musicales en la obra son el acompañamiento musical cuando se abre y se cierra el

templo de Apolo y cuando Venus baja y sube en su carro.

Por otra parte, Morley-Bruerton atribuyen la variedad de la versificación y la brevedad de Adonis y Venus a su género que califica de "libreto para una ópera".

Para este autor, resulta más sorprendente que Diego Marín, que parece haber leído estas comedias con algún cuidado, acepte lo que para él es una errónea generalización de Menéndez Pelayo sobre ellas escribiendo que "son por su forma y carácter comedias de enredo con la artificialidad propia de libretos de ópera". El exámen de las otras comedias mitológicas revela que la fábula de Perseo contiene tres canciones; El laberinto de Creta contiene dos; Las mujeres sin hombres una; La bella Aurora no contiene ni música ni canto, El Vellochino de oro emplea música instrumental durante un intermedio y en otras tres ocasiones para acompañar a efectos especiales. De todo esto se ve que no hay la menor justificación de llamar a estas comedias libretos de ópera. Como la mayoría de las comedias de Lope, contienen música incidental en los momentos más apropiados.



Para este autor, la segunda generalización errónea sobre estas comedias es que todas son espectáculos elaborados de corte, llenas de boato y de efectos especiales. Basándose en la opinión de Vossler, quien señala que Lope, para llevar los mitos de griegos y romanos a escena, buscó la ocasión de las fiestas cortesanas y lo hizo con la ambición del virtuoso, dando una impronta a lo espectacular, y en la opinión de Diego marín, que señala que son tragedias estilizadas, con todos los requisitos de éstas pero usadas sin convicción seria, como propios de un gran espectáculo escénico más que de un drama humano, Mac Gaha intenta combatir las ideas generalizadas difundidas entre otros por los críticos anteriores alegando para ello lo siguiente:

La dedicatoria de Adonis y Venus dice claramente que la obra fue representada en palacio. No cabe duda que La fábula de Perseo fue también una comedia de palacio. Es sabido de sobra que el primer acto contiene una expresión bastante atrevida del deseo de Lope de ser nombrado cronista real. Esto resultaría gratuito si la obra no se hubiese representado ante el rey, como también lo serían las hiperbólicas alabanzas de Felipe III que Lope pone en boca de Virgilio al final del acto II. En todo caso,

los abundantes efectos especiales habrían sobrepasado las posibilidades de los teatros públicos de la época. El Vellochino de oro fue representado ante la corte en Aranjuez el 15 de mayo de 1622. Como Adonis y Venus, es notable por su brevedad, y también emplea efectos especiales como la bajada de la Poesía de Marte en nubes que se abren para revelarlos, y la apriencia de dos toros echando fuego y de un dragón. Hay evidencia de que El amor enamorado fue representado en el Palacio del Buen Retiro de Madrid el 29 de julio de 1635. Esta obra exige una serpiente que echa fuego, bajadas de Venus, Júpiter y Diana, decorados pintados para representar una montaña y un palacio, y la salida de una fuente y de llamas de un escotillón. Las otras cuatro comedias mitológicas, en cambio, emplean los efectos especiales de manera muy limitada y no hay ninguna razón para suponer que hayan sido escritas para ser representadas en palacio. Como conclusión, Michael Mac Gaha señala que cuatro de las comedias mitológicas que hemos visto eran espectáculos de corte, mientras que las otras cuatro eran comedias de corral.

Independientemente de si la obra mitológica era destinada al espectáculo de corte o a la comedia de corral, observamos que en estos mitos de la vida

grecolatina, Lope tambuién ha sabido reflejar la gracia de su creación personal, dándoles una vida nueva. Lope recoge la médula de acción que tienen todos estos mitos y los dota de calor y movimiento, recurriendo al mismo tiempo a la más viva actualidad. Lope encuentra un motivo suficiente de dramatización en el amor y odio que conmueven a las viejas divinidades. Estas fábulas son tomadas por Lope y llevadas al campo de lo tangible dentro de una gran sensibilidad.

Lope trata de forma cercana los mitos de Adonis y Venus (muy próximo a la ópera musical), de las Amazonas (Las mujeres sin hombres), Perseo (El Perseo), Teseo (El Laberinto de Creta), Jasón (El Vello de oro), Orfeo (El marido más firme), Aurora (La bella Aurora), y Dafne (El amor enamorado).

Esta forma cercana de tratar los mitos, la observamos también en el tratamiento que hace de los personajes. Aunque sean dioses, en ocasiones su carácter y comportamiento les acercan a los de cualquier hifçdalgo de Madrid, o bien a los de simples hombres del campo. En El laberinto de Creta, por ejemplo, salen unos pastores que andan por esos

campos divinos cantando y bailando la maya tradicional castellana. Que Lope conocía bien la mitología lo vemos claro al comprobar la cantidad de pasajes mitológicos que hay a lo largo de su obra, y también obras propiamente mitológicas que son el caso que nos ocupa.

La mitología es empleada constantemente por él, pero dándole un tratamiento inusitado: detrás de la corteza del mito clásico, como señala Zamora Vicente (56), supo ver perfectamente el papel que les tocaba a los mortales en las peripecias de los dioses, y nos da toda la mitología resuelta en amor y odio, en curiosidad y gozo vitales. Según otros críticos como Valbuena Prat (57), Lope escoge los más bellos mitos, muchos de los cuales siguen en Calderón y en la ópera del ZXIII, pero no estiliza los asuntos ni en la idea ni en la metáfora.

A comparación del aire nuevo que dará a los mitos el teatro de Calderón o el Neoclásico de Racine, Lope permanecerá siempre en la línea un poco rezagada de lo pastoril, y aún en la técnica de sus precursores. Valbuena Prat (58) señala que la técnica del gracioso refuerza más lo pastoril. Lo vemos en muchas comedias como por ejemplo la de El marido más

firme, donde Menéndez Pelayo (59) señala "lo inoportuno de los chistes y de las alforjas de Fabio".

Se encontraría en el mismo caso el diálogo de Bato, el pastor, con Febo en El amor enamorado. Pero, como sigue diciendo Valbuena Prat (60), Calderón, que abusó de lo gracioso en las comedias mitológicas, supo separar la línea grave o poética del mito del momento caricaturesco. Así lo cómico, actúa muchas veces como contraste, pero no mancha los motivos fundamentalmente poéticos.

Pero a pesar de estos reparos, Lope nos deja una gran belleza lírica en esta rama de su teatro. Podemos encontrar innumerable ejemplos de ello, como cuando Venus se dirige a Cupido en El amor enamorado:

Ata con cintas de nácar  
el carro de oro las bellas  
palomas del jardín puro" (61)

o cuando el mismo Cupido se dirige a la diosa en Adonis y Venus:

"Por los jardines de Chipre,  
Madre, andaba divertido,  
entre las flores y rosas  
jugando con otros niños.  
Cuál trepa por algún sauce  
presumiendo alcanzar nidos;  
cual hace jaulas de juncos  
para coger los pajarillos;  
cual coge verdes almendras,  
cual blancas flores de espinos,  
cual entreteje guirnaldas,  
de rosas y azules lirios.."(62)

Valbuena Prat (63) concluye diciendo que las comedias mitológicas de Lope, a pesar de su falta de estructura escénica, quedan compensadas por la belleza del mito que tratan, y también por su deliciosa expresión formal.

Siguiendo esta misma línea, Vossler (64) señala que en los mitos de los antiguos griegos y romanos encontró Lope una materia más maleable para sus manos ágiles. Tenían para él la excelencia de un valor ornamental, como se advierte en la consideración de sus poemas míticos.

El mito, como signo literario, es estudiado con profundidad por Rosa Romojaro (65) quien indica que desde la obra de los clásicos, se transmite a través de los siglos conservando o adquiriendo distintas funciones en los textos posteriores. Dado el principio de imitación de los antiguos, inherente a la misma concepción literaria de los siglos de Oro, y a la propia norma crítica, que consideraba la erudicción como determinante del valor de la obra, no es extraño que una de las motivaciones más importantes del mito sea la erudita, y que este aspecto informa a su vez, de manera general y envolvente, sus diversas manifestaciones.

Lope instrumentalizó el mito clásico siguiendo imperativos concretos que condicional las distintas funciones con que éste se desarrolla en sus textos (ejemplificadora, comparativa, recreativa, o metafísica, burlesca, etc.).

El mito clásico, como herencia cultural transmitida de los antiguos, se erige en instrumento primordial con el que un poeta, Lope, rinde tributo al propio estilo de la época, fundamentado en la imitación y el saber erudito.

Las esferas míticas acogen, por otra parte, elementos mitemáticos, lugares y espacios míticos, de gran repercusión simbólica, junto a entidades que se sitúan entre la mitologización de abstracciones: el Amor, la Muerte, la Fortuna, el Tiempo y la Fama; y la personificación mítica: Amor-Cupido, base de un gran número de innovaciones narrativas que enlazan con una tradición continuativa de literatura alegórica desde épocas clásicas.

Vista esta panorámica general de la época de Lope, su obra relacionada con la mitología, su tratamiento y posible significado, pasamos a analizar las ocho comedias que señalamos al repasar las diversas clasificaciones que se han realizado, de acuerdo al siguiente criterio:

- 1.- Fechación de las comedias
- 2.- Transmisión textual impresa
- 3.- Fuentes
- 4.- Análisis temático
- 5.- Estructura
- 6.- Recursos formales y estilo: Versificación
- 7.- Escenografía y representación.



ESTUDIO DE LAS COMEDIAS MITOLOGICAS  
DE LOPE DE VEGA

- (1).- ALCALA ZAMORA, José: "Mitos y Política en la España del joven Calderón" en el Mito en el teatro clásico español, Madrid, Taurus, 1988, págs. 128-129.
- (2).- MARAVALL, José Antonio: "Una interpretación histórico-social del teatro barroco", Cuadernos Hispano-Americanos, LXXVIII-LXXIX (1969) págs 74-108, 621-649.
- (3).- ZAMORA VICENTE, Alonso: Lope de Vega, Barcelona, Salvat, 1985, pág 155.
- (4).- VEGA CARPIO, Félix Lope de: La Vega de Perseo o la bella Andrómeda, Edición, introducción y notas de Michael Mac Gaha, Kassel Edition Reichenberg, 1985.
- (5).- ARRONIZ, Othón, La influencia italiana en el renacimiento de la comedia española, Madrid, Gredos, 1969, pág 258.
- (6).- BROWN, Jonathan and Elliot, J.H., Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- (7).- BROWN, J., Op. Cit., págs 213-214.
- (8).- MARAVALL, J.A., La cultura del Barroco. Barcelona, Ariel, 1975, pág.489.
- (9).- DIEZ BORQUE, José M, Calderón de la Barca, (ed), Una fiesta sacramental barroca, Taurus, Madrid, 1984, págs. 26 y 55.
- (10).- DIEZ DE REVENGA, Francisco J.: "Monarquía y mito en la España del Siglo de Oro: El Anfiteatro de Felipe el grande" en El mito en el teatro clásico español, Madrid, Taurus, 1991, pág 197.
- (11).- MARAVALL, J.A., Op. Cit. pág 491.
- (12).- Anfiteatro de Felipe el Grande. Rev Católico de las Españas... Contiene los Elogios que han celebrado la Cuerte que hizo en el Toro, en la fiesta Agonal de treza de octubre deste año de MDXXXI, Madrid, Imprenta de Juan González, 1631.
- (13).- GONZALEZ DE AMEZUA, Agustín, Epistolario de Lope de Vega Carpio, 4 ts, Madrid, RAE, 1941-43.
- (14).- GONZALEZ DE AMEZUA, Agustín, Op. Cit. págs 87-91, Tomo I.
- (15).- SIMON DIAZ, José, Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid, 1541-1650, Serie documentación nº 1, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982, pág 40.
- (16).- SIMON DIAZ, José, Op. Cit. págs. 175-77.
- (17) FLORES GARCIA, Francisco, Lope de Vega Carpio. la Corte del rey poeta, Madrid, Ruiz hermanos, 1916, págs 65-72.
- (18) CABRERA DE CORDOBA, Luis, Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857.
- (19).- CABRERA DE CORDOBA, Luis, Op. Cit. pág 547.
- (20).- SIMON DIAZ, José, Op. Cit. pág 502.
- (21).- MARAVALL, J.A., Op. Cit. págs 483-484.
- (22).- CARDONA DE GILBERT, Angeles y Xavier Fages, La innovación teatral del Barroco, Madrid, Ed. Cincel, 1981, pág 61.
- (23).- VALBUENA PRAT, El teatro español en su Siglo de Oro, Barcelona, Planeta, 1969, págs. 252-264.
- (24).-LASAGABASTER, Jesús María: "La recepción del mito: ¿Desmitificación o transmitificación?" El mito en el teatro clásico español, Madrid, Taurus, 1991, págs. 231-232.
- (25).- OROZCO DIAZ, E., El teatro y la teatralidad del Barroco, Barcelona, Planeta, 1969, págs 238-244.

- (26).- RODRIGUEZ, Evangelina y TORDERA, Antonio: "Oficio y mito del personaje en el Siglo de Oro" en El mito en el teatro clásico español, Op. Cit. págs. 32-33.
- (27).- KEEBLE, T.W.: "Some Mythological Figures in Golden Age Satire and Burlesque" en B.H.S. XXV, Liverpool, 1948, págs. 238-246.
- (28).- POLO DE MEDINA, Obras, 1715, pág. 198.
- (29).- HURTADO DE MENDOZA, Diego, Poesías satíricas y burlescas, Madrid, 1876, Soneto X, p. II.
- (30).- QUEVEDO, Obras en verso, ed. Astrana Marín, Madrid, 1943, pág. 331.
- (31).- HORMIGON, Juan Antonio: "Los mitos en el espejo cóncavo: transgresiones de la norma en el personaje del rey" en El mito en el teatro clásico español, Op. Cit., págs. 158-181.
- (32).- HORMIGON, J.A., Op. Cit. pág. 176.
- (33).- HORMIGON, J.A., Op. Cit. págs. 166-174.
- (34).- HORMIGON, J.A., Op. Cit. pág. 173.
- (35).- COTARELO Y MORI, Emilio, Orígenes y establecimiento de la Opera en España hasta 1800. Tip. de la revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.
- (36).- CARDONA DE GILBERT, Op. Cit. pág. 59.
- (37).- COTARELO Y MORI, Emilio, Op. Cit. págs. 14-15.
- (38).- CARDONA DE GILBERT, Op. Cit. págs. 58-59.
- (39).- COSSIO, José Marí de, Fábulas mitológicas en España, Madrid, Espasa Calpe, 1952.
- (40).- ASTRANA MARTIN, L., Lope de Vega, Barcelona, Juventud, 1963, págs. 211-212.
- (41).- ENTRAMBASAGUAS, J. de, Vida de Lope de Vega, Barcelona, Labor, 1936, pág. 161.
- (42).- FERNANDEZ MONTESINOS, José, Estudios sobre Lope de Vega, Salamanca, Anaya, 1969, pág. 302.
- (43).- GONZALEZ DE AMEZUA, Epistolario de Lope de Vega, Tomo III, págs. 305-6.
- (44).- GONZALEZ DE AMEZUA, Op. Cit. págs. 266-267.
- (45).- LAZARO CARRETER, Fernando, Lope de Vega. Introducción a su vida y obra, Salamanca, Anaya, 1966.
- (46).- Mac Gaha, Michael: "Las comedias mitológicas de Lope de Vega" en Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. Mac Curdy, eds. A. González.
- (47).- CASTILLEJO, David, Las 400 comedias de Lope de Vega, Madrid, teatro clásico español, 1984, pág. 47.
- (48).- RENNERT-CASTRO: "Catálogo de comedias de Lope de Vega", en Vida de Lope de Vega, Madrid, Sucs. Hernando, 1919, pág. 458.
- (49).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjero, Observaciones Preliminares, en Obras de Lope de Vega, Tomo XIII, Madrid B.A.E., 1965, pág. 271.
- (50).- MAC GAHA, Michael, La fábula de Perseo, Op. Cit. págs. 1-2.
- (51).- VEGA CARPIO, Félix Lope de, Obras Completas, Tomo V, Madrid, Academia Española, Sucs de Rivadeneyra, 1896, págs. 510-539.
- (52).- ZAMORA VICENTE, Alonso, Lope de Vega, Barcelona, Salvat, 1985, pág. 175.
- (53).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones Preliminares, en Obras de Lope de Vega, Tomo XIII, Madrid, BAE, 1965, pág. 271.

- (54).- MAC GAHA, Michael: "Las comedias mitológicas...". Op. Cit. págs. 67-68.
- (55).- MAC GAHA, M., Op. Cit. págs 68-71.
- (56).- ZAMORA VICENTE, Alonso, Op. Cit. pág 94.
- (57).- VALBUENA PRAT, Angel: "En torno a dos temas de Lope", en Clavileño, Madrid, 1950, nº 4, págs 26-28.
- (58).- VALBUENA PRAT, Op. Cit. pág 27.
- (59).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 262.
- (60).- VALBUENA PRAT, Op. Cit. pág. 28.
- (61).- VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 257. Tomo XIV.
- (62).- VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 359. Too XIII.
- (63).- VALBUENA PRAT, Op. Cit. pág. 28.
- (64).- ROMOJARO, Rosa: "El mito como erudicción en las "Rimas" de Lope de Vega", BBMP, LXII, 1986, págs. 37-75.
- (65) VOSSLER: "Lope de Vega y su tiempo", Rev. de Occidente, Madrid 1933, pág. 357.

**FECHACION DE LAS COMEDIAS  
MITOLOGICAS  
DE  
LOPE DE VEGA**

Para fechar con cierta exactitud las comedias de Lope de Vega parece necesario recurrir en un primer momento a los estudios de Menéndez Pelayo, tanto en su edición y estudio preliminar de las obras de Lope editadas en la Real Academia como en la Biblioteca de Autores Españoles (1)

Aunque sus afirmaciones puedan ser consideradas por la crítica actual como "impresionistas" o carentes de un estudio científico y riguroso, constituyen sin embargo el primer paso importante en esta dificultosa tarea de fechar la producción de este gran monstruo creativo fue Lope de Vega.

Posteriormente, el estudio de Morley-Bruerton en su Cronología de las comedias de Lope de Vega parece la aclaración definitiva a esta cuestión (2). Estos dos críticos americanos intentan fechar las comedias de Lope de Vega con un mínimo riesgo de equivocación, basándose en el tipo de metros que el Fénix va empleando en distintas épocas.

Para ello, realizan un estudio preliminar en el que dan una panorámica general de las

contribuciones más importantes de los críticos, tanto españoles como extranjeros, al estudio de este importante problema.

Siguiendo esta misma línea de estudio de fechas, basado en la métrica, señalan que Schack averigua que las formas de verso más frecuentes hasta 1604 son redondillas y quintillas, aunque sean frecuentes también los versos sueltos, el romance se usa poco y generalmente en períodos narrativos.

Posteriormente, Morley-Bruerton (3) indican que Ludwig, aplicando los descubrimientos de Schack a otras comedias se dio cuenta de que el diálogo en romance empieza antes de 1604.

Por último, Menéndez Pelayo en su introducción a la primera edición de la Academia, descubre que las décimas son más frecuentes en el último período de Lope (1620-1635).

Las razones de estos críticos para basar su estudio de fechas en un riguroso estudio métrico consisten en que Lope de Vega muestra una notable regularidad en su desarrollo. Esta regularidad, que puede parecer extraña en una obra de esas

dimensiones, parece inconsciente por parte de Lope, y muestra muy pocas excepciones.

Lope de Vega, gracias a la amplitud de su obra, ofrece un campo de trabajo sin parangón.

Diez Borque (4) señala que a pesar del importante avance de fechación basado en criterios métricos de Morley-Bruerton, y aportaciones parciales de otros investigadores (Tyler, Wilder, Haley), sigue siendo difícil y problemático establecer una clasificación evolutiva del teatro de Lope, pero no obstante, a la luz de las aportaciones de los estudiosos del problema de las relaciones de Lope con Valencia puede distinguirse entre un Lope arcaico, en formación, y un Lope maduro, con la natural etapa intermedia que esto presupone.

También señala que las investigaciones de Oleza y otros estudiosos de la Universidad de Valencia han iluminado este primer período de la dramaturgia de Lope entre 1580 y 1604.

FECHACION DE LAS COMEDIAS MITOLOGICAS  
DE LOPE DE VEGA

- (1).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Lope de Vega. Obras completas, Madrid, BAE, TOMO XIII.  
MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares en Obras de Lope de Vega, Tomo VI, Madrid, Academia Española, Sucrs. de Rivadeneyra, 1896, págs. IX-C XL.
- (2).- GRISWOLD MORLEY, Silvanus, Cronología de las comedias de Lope de Vega. Madrid, Ed. Gredos, 1968.
- (3).- MORLEY-BRUERTON, Op. Cit, págs. 24-25.
- (4).- DIEZ BORQUE, José María, El teatro en el siglo XVII, Madrid, Taurus, 1988, pág 88.



**FECHACION DE ADONIS Y VENUS**

Según los estudios de Menéndez Pelayo (1), la tragedia Adonis y Venus, tal como la llamó el propio Lope, es anterior a 1604, puesto que está mencionada en la primera lista de El Peregrino en su Patria, de 1604.

Pero la obra fue impresa en 1621 en la Decimosexta parte de las comedias de su autor.

Más actualmente, los estudios de Morley-Bruerton (2) siguen confirmando esta opinión de Menéndez Pelayo y para ello, como hemos señalado, se basan en un exhaustivo estudio de la métrica de cada comedia.

Realizando el cómputo de metros de Adonis y Venus comprueban que 770 quintillas que suponen un 34,8% del total de versos de la comedia, hacen que esta obra sea una de las de El Peregrino con mayor porcentaje de este metro.

Morley-Bruerton (3) comprueban que sólo 11 de las 106 comedias anteriores a 1604 carecen de quintillas. Se puede decir poco, por otra parte, hasta 1598 de los porcentajes de quintillas excepto

que varían mucho. En 1599 sin embargo, Las Pobrezas de Reinaldo y El Blasón de los Chaves muestran un porcentaje de quintillas que superan considerablemente a los de las redondillas.

Las pruebas muestran que hacia 1598-99, Lope escribió muchas comedias con gran porcentaje de quintillas, lo cual es muy raro que le ocurriese antes de esos años y que dejó de hacer por completo a partir de 1603.

De las 10 comedias fechadas entre 1604-08 sólo dos, La prueba de los amigos y la noche toledana no tienen quintillas.

De las 29 comedias fechadas entre 1609-10, ocho no tienen quintillas.

En 1620-25, ocho de las catorce comedias carecen de quintillas.

Por último, sólo dos de las diez comedias de 1626-35 tienen esa estrofa: Del monte sale (sólo en dos pasajes) y El castigo sin venganza, en uno.

Así pues observamos que desde 1604 hasta

1618, los porcentajes de quintillas descienden considerablemente de un 1 a un 27%. Por tanto, la quintilla, que había sido una estrofa muy importante antes de 1604, deja por completo de serlo después de 1620.

Morley-Bruerton, por tanto, clasifican esta comedia con seguridad antes de 1604, y la incluyen dentro de su tabla de comedias auténticamente fechables (4).

### FECHACION DE ADONIS Y VENUS

- (1).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares en Obras de Lope de Vega, Tomo V, Madrid, Academia Española, Sucs. de Rivadeneyra, 1896, págs. IX-C XL.
- (2).- GRISWOLD MORLEY, Silvanus, Cronología de las comedias de Lope de Vega. Madrid, Ed. Gredos, 1968, pág. 52.
- (3).- MORLEY-BRUERTON, Op. Cit, págs. 110-113.
- (4).- MORLEY-BRUERTON, Op. Cit. pág. 52.

**FECHACION DE LAS MUJERES SIN HOMBRÉS**

Según Menéndez Pelayo(1) la comedia Las Mujeres sin Hombres debe ser la misma, a juzgar por su asunto, que con el título de Las Amazonas, se cita en la primera lista de El Peregrino de 1604. Por lo tanto según este crítico pertenece a la primera manera de Lope, aunque éste no la dio a luz hasta 1621 en la Decimosexta parte de sus comedias, en la cual figuran otras tres comedias mitológicas suyas.

Morley-Bruerton (2) recoge esta opinión de Menéndez Pelayo que a su vez es compartida por Chorley. También dicen que según Cotarelo es una refundición de la comedia anterior perdida. Pero tras recoger las opiniones de estos críticos, llegan a la conclusión de que los romances y los pareados en versos sueltos demuestran que no puede ser anterior a 1604.

Las redondillas, quintillas y décimas dan como *términus ad quem* 1618. El romance proporciona el *términus a quo*. Por lo tanto lo fechan entre 1613-1618 (3).

La forma métrica que predomina más en esta comedia es la redondilla, y las comedias fechadas claramente a partir de 1603, las tienen en todos los

actos.

Hay razones para creer que Lope en dos ocasiones (antes de 1604 y en este mismo año) escribió comedias con un gran predominio de redondillas, como por ejemplo que de las 23 comedias fechadas con seguridad antes de 1599, seis tienen más del 70% de redondillas; diez de las treinta fechadas entre 1599 y 1603 tienen más del 70% y otro tanto ocurre con nueve comedias de El Peregrino. También en 1598-1600 usó frecuentemente grandes cantidades de quintillas; sin embargo, no parece posible una distinción entre las comedias de 1588-97 y las de 1601-04, basándose únicamente en las redondillas.

Observan por otro lado que en las obras donde aumenta el número de pasajes en romance, tiende a disminuir la longitud de los pasajes de redondillas. En 1609-18, aunque la distancia que media entre los pasajes y porcentajes máximos y mínimos sigue siendo grande, hay una mayor consistencia, el número de pasajes en romance tienden a aumentar y las redondillas hacen otro tanto, ya que son la forma estrófica usada más frecuentemente para separar tiradas de romance.



A partir de 1618-1620 las redondillas empiezan a disminuir, haciéndolo aún más en 1620-25.

Aquí está la explicación de por qué esta comedia puede fecharse entre 1613 y 1618 y no anterior a 1604 como señalaban Menéndez Pelayo (3) y Chorley (4).

### FECHACION DE LAS MUJERES SIN HOMBRES

- (1).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares en Obras de Lope de Vega, Tomo V, Madrid, Academia Española, Sucs. de Rivadeneyra, 1896, págs. IX-C XL.
- (2).- GRISWOLD MORLEY, Silvanus, Cronología de las comedias de Lope de Vega. Madrid, Ed. Gredos, 1968, pág. 366.
- (3).- MORLEY-BRUERTON, Op. Cit, pág.598.
- (4).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino: Op. Cit. págs. IX-C XL
- (5).- MORLEY-BRUERTON: Op. Cit. pág 365.

**FECHACION DE EL PERSEO**

Según Menéndez Pelayo (1), la tragicomedia El Perseo que se designa también con los títulos de La Fábula de Perseo y La Bella Andrómeda, debe ser posterior a 1618, puesto que no aparece en las listas de El Peregrino. Lope la publicó en la Parte decimosexta de sus comedias de 1621.

Pero actualmente, investigaciones de otros críticos como Michael Mac Gaha y Morley-Bruerton cambian estos presupuestos. Para estos autores, la fecha posible de composición de la comedia gira en torno a 1613, pero ambos se basan en pruebas diferentes para asegurarlo.

Michael Mac Gaha (2) piensa que si La Fábula de Perseo es realmente la obra que se menciona en una carta que Lope dirige al duque de Sessa desde Lerma el 19 de octubre de 1613, entonces la obra fue escrita en otoño de este año, tal vez durante su estancia en la casa de Jerónima de Burgos en Segovia; si no, es de suponer que fuera escrita en 1614. En todo caso, parece imposible una fecha anterior a 1613.

Se sabe con seguridad que esta comedia ya

existía el 21 de enero de 1615, puesto que San Román (3) publicó un documento fechado este día en el que Pedro de Valdés va a Sevilla con su compañía para representar comedias en la Casa de Comedias de esa ciudad. Valdés incluye una lista de 28 comedias, de las cuales 11 se pueden identificar como de Lope.

Para Morley-Bruerton(4) es muy válida la demostración de Montesinos de que Lope incluyó en esta comedia dos sonetos que había enviado al duque de Sessa en una carta de 1611. Para estos autores tiene razón cuando supone que la comedia deber ser cercana a ese año, pero esto tampoco se puede asegurar con firmeza, puesto que Lope pudo haber usado años antes sus sonetos.

En esta comedia el metro que más predomina es el romance, con un 34,9% en relación con el resto de formas estróficas. Los mismos críticos (5) señalan que los textos más antiguamente fechados con 900 o más versos de romance, son los de 1613; ambos de siete pasajes, por lo tanto la comedia parece ser de 1613-1616, según estos críticos.

### FECHACION DE EL PERSEO

- (1).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares en Obras de Lope de Vega, Tomo V, Madrid, Academia Española, Suc. de Rivadeneyra, 1896, págs. IX-C XL.
- (2).- VEGA CARPIO, Félix Lope de, La Fábula de Perseo o La Bella Andrómeda, Ed. de Michael Mac Gaha, Kassel, Edition Reichenberg, 1985, pág 3.
- (3).- SAN ROMAN, Francisco de Borja, Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre, Madrid, Imp. Góngora, 1935, doc. 486, págs. 200-202.
- (4).- GRISWOLD MORLEY, Silvanus, Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, Ed. Gredos, 1968, pág. 323.
- (5).- GRISWOLD MORLEY, Silvanus, Op. Cit. pág. 324.

## FECHACION DE EL LABERINTO DE CRETA

En las observaciones preliminares de Menéndez Pelayo a las comedias mitológicas de Lope (1) señala este crítico que la tragicomedia El Laberinto de Creta es anterior a 1618, puesto que está citada en la segunda lista de El Peregrino. Fue publicada en 1621 en la Parte decimosexta de las comedias de Lope juntamente con el Adonis y Venus, Las Mujeres sin hombres y El Perseo.

Morley-Bruerton (2) clasifican esta comedia en su tabla de comedias auténticas de Lope sin fechar. Para estos críticos, la posible fecha de composición de esta obra estaría entre 1610-1615.

El cómputo de quintillas dan como términos ad quem 1615, las redondillas y décimas sugieren 1610 como términos a quo. Los pareados en versos sueltos y los romances sin embargo parecen de 1612. Todo ello hace aproximar la obra al período de 1610-1615.



## FECHACION DE EL LABERINTO DE CRETA

- (1).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares en Obras de Lope de Vega, Tomo V, Madrid, Academia Española, Suc. de Rivadeneyra, 1896, págs. IX-C XL.
- (2).- GRISWOLD MORLEY, Silvanus, Cronología de las comedias de Lope de Vega. Madrid, Ed. Gredos, 1968, pág. 346.

**FECHACION DE EL VELLOCINO DE ORO**

En el estudio de las comedias de Lope que venimos citando de Menéndez Pelayo (1), sólo se indica respecto a la obra El Vellochino de oro que es texto de la Parte decimosexta de las comedias de Lope.

Los críticos Morley-Bruerton (2), que clasifican esta comedia como auténtica de Lope sin fechar, proponen el año 1622 como época de su producción.

Morley-Bruerton recogen también las opiniones que sobre esta comedia han dado otros críticos como John Brooks que cree que la comedia es de 1615-1618, mientras que San Román cree que se representó en Aranjuez el 15 de mayo de 1622. Lope seguramente tomaría una comedia suya más antigua, añadiendo versos para la ocasión (el decimoséptimo cumpleaños de Felipe IV en 1622) y antepuso una loa. El que usase el mismo título indica para estos autores que simplemente arregló la comedia anterior que figura en la lista de El Peregrino de 1618 porque es el único caso seguro en que hallamos a Lope usando el mismo título para dos comedias de un carácter tan diferente. Los numerosos casos en que utilizó el

mismo argumento en dos ocasiones tienen invariablemente títulos diferentes.

Cinco redondillas son pocas para cualquier período posterior a 1603, pero El Vellochino de Oro es una comedia breve y cinco pasajes en una comedia de 2189 versos equivaldrían a siete u ocho en una de 3.000 versos. La Juventud de San Isidro tiene cinco, La niñez de San Isidro tiene seis, y ambas son comedias breves de 1622.

### FECHACION DE EL VELLOCINO DE ORO

- (1).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares en Obras de Lope de Vega, Tomo V, Madrid, Academia Española, Sucs. de Rivadeneyra, 1896, págs. IX-C XL.
- (2).- GRISWOLD MORLEY, Silvanus, Cronología de las comedias de Lope de Vega. Madrid, Ed. Gredos, 1968, pág. 401.

**FECHACION DE EL MARIDO MAS FIRME**

Menéndez Pelayo (1) señala que la comedia El marido más firme es sexta de la Parte veinte de las comedias de Lope, publicada por su autor en 1630.

También señala este crítico que la composición de la obra no debe ser muy anterior puesto que "lo persuaden la elegancia y corrección del estilo, propios de la última y mejor manera de Lope, el cual dirigió esta obra al fecundísimo polígrafo portugués Manuel de Faria y Sousa".

Morley-Bruerton clasifican esta comedia entre las auténticamente fechables de Lope, entre 1620-21.

Señalan que en esta obra los pasajes más largos contienen 280 redondillas, 130 décimas, 176 romances y 96 octosílabos (3).

Como vimos, las redondillas son usadas habitual y regularmente por Lope a partir de 1604 y sin embargo hay una clara disminución de ellas a partir de 1620-25.

### FECHACION DE EL MARIDO MAS FIRME

- (1).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares en Obras de Lope de Vega, Tomo V, Madrid, Academia Española, Sucs. de Rivadeneyra, 1896, págs. IX-C XL.
- (2).- GRISWOLD MORLEY, Silvanus, Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, Ed. Gredos, 1968, pág. 68.
- (3).- MORLEY-BRUERTON, Op. Cit. pág 68.



**FECHACION DE LA BELLA AURORA**

Morley-Bruerton (1) clasifican la comedia La bella Aurora como auténtica de Lope sin fechar basándose como siempre en un estudio sobre la métrica de la obra. Dan como margen de producción el período que va desde 1612 a 1625.

Menéndez Pelayo (2) sólo dice respecto a esta comedia que es la primera de las doce insertas en la Parte Veintiuno (póstuma) de las de Lope, publicada en 1635 por su hija doña Feliciano del Carpio.

Los críticos citados al principio piensan que esta comedia se produjo en el período 1612-25 porque los primeros casos de tres décimas son los de la hermosa Esther de 1610 y el Mayor imposible de 1615.

El número de liras también es un índice significativo puesto que La portuguesa que es de 1615-16 tiene un número muy aproximado de versos al de esta comedia.

Sin embargo, la situación de las décimas es más complicada. El porcentaje máximo en 1613-18 es de 5,4%. La bella Aurora tiene tres pasajes, todo ello diálogo (II,60; III,110,130). el Mayor imposible

(1615) tiene tres pasajes, el mayor de 90 versos; El sembrar en buena tierra (1616) tiene un único pasaje de 180 versos. El problema es ver hasta dónde se debe confiar en las cifras máximas para 1613-18, aunque trece de las catorce comedias contienen esa estrofa. En 1620, el porcentaje es ya del 10,4%.

El romance parece de 1612-18. Sin embargo, hay ocho pasajes en 1620-25 y el porcentaje mínimo para esos años es el 30%, no muy superior al 28,9% de nuestra comedia.

Esta comedia no aparece en la lista de El Peregrino de 1618, y las décimas parecen de 1620-30; los romances y redondillas podrían ser fácilmente de ese período. No se puede, sin embargo, para estos críticos (3) fecharla más exactamente que como de 1612-25.

### FECHACION DE LA BELLA AURORA

- (1).- GRISWOLD MORLEY, Silvanus, Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, Ed. Gredos, 1968, págs. 289-291.
- (2).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares en Obras de Lope de Vega, Tomo VI, Madrid, Academia Española, Suc. de Rivadeneyra, 1896, págs. IX-C XL.
- (3).- Op. Cit. pág. 291.

**FECHACION DE EL AMOR ENAMORADO**

Para Menéndez Pelayo (1) la comedia El amor enamorado debe ser una de las últimas obras de Lope de Vega puesto que su estilo así lo muestra. Esta obra se halla en la Parte treinta y una de las Comedias recogidas de los mejores ingenios de España de 1669.

Morley-Bruerton (2) recogen también esta opinión de Menéndez Pelayo y también la de otro crítico llamado Bunachan que piensa que era de 1632 o posterior.

Para Morley-Bruerton, quienes clasifican esta comedia entre las comedias auténticas de Lope sin fechar, el *terminus a quo* parece ser 1623, aunque las redondillas son muy poco numerosas para esa época.

La fecha muy aproximada quedaría por tanto entre 1625-35; tal vez pudiera ser 1630, año en que coinciden los porcentajes de redondillas y romances.

### FECHACION DE EL AMOR ENAMORADO

- (1).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares en Obras de Lope de Vega, Tomo VI, Madrid, Academia Española, Sucrs. de Rivadeneyra, 1896, págs. IX-C XL.
- (2).- GRISWOLD MORLEY, Silvanus, Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, Ed. Gredos, 1968, pág. 279.

**TRANSMISION TEXTUAL DE LAS  
COMEDIAS MITOLOGICAS  
DE  
LOPE DE VEGA**



Hemos de situar la transmisión textual de las comedias mitológicas de Lope dentro de la historia de la edición de las partes de las comedias de Lope que se inicia en Zaragoza en 1604 y domina todo el siglo XVII. En la primera edición se fija el número de comedias (doce) que constituyen una parte.

Para orientarnos dentro de las turbulencias de este mundo editorial vamos a basarnos en las valiosas aportaciones del dr. Moll (1).

La edición de las comedias de Lope fue continuada por diversos editores hasta que Lope recaba para sí el privilegio de edición a partir de la parte IX, con la parte XX, de 1625; a pesar de que en el prólogo de la misma anuncia la publicación del volumen siguiente, se paraliza la edición, debido a la propuesta de la Junta de Reformation, aceptada por el Consejo de Castilla, de suspender la concesión de licencias para imprimir comedias y novelas(2). Las consecuencias de esta suspensión no se hacen esperar. Los editores de los reinos de la Corona de Aragón y los editores andaluces, éstos en ediciones falsificadas, bajo pie de imprenta de ciudades y nombres de impresores de los reinos de dicha Corona

de Aragón, continúan la edición de partes de Lope de Vega. La escasez de comedias nuevas originales de Lope hizo que se incluyesen en las nuevas partes obras de otros autores, al mismo tiempo que se le atribuían comedias que no era suyas. (Posteriormente se da también el fenómeno contrario en el que algunos autores se atribuyen obras del propio Lope como veremos con la comedia mitológica de El amor enamorado, atribuida a Zabaleta).

La continuación no autorizada, de cuya portada llega a desaparecer el nombre de Lope, da origen a la llamada Colección de diferentes autores, que ha preocupado mucho a los bibliógrafos del teatro del siglo XVII; Antonio Restori(3) ya vio que la llamada colección de diferentes autores era la continuación de la serie interrumpida de Lope.

A fines de 1634 se reanuda la concesión de licencias. El 8 de diciembre de dicho año obtiene Tirso de Molina licencia para editar su segunda parte de comedias (4). Su alejamiento de Madrid fue propuesto por la Junta de Reформación el mismo día de su decisión sobre la edición de comedias y novelas. Su nombre irá también unido al retorno a la normalidad editorial.

Lope de Vega se apresura a continuar la interrumpida colección de comedias paralizada diez años antes en la parte XX, y es el licenciado José Ortíz de Villena el encargado de preparar las comedias que constituirán las parte XXI y XXII, obteniéndose el privilegio real por diez años los días 25 de mayo y 25 de junio, respectivamente. Lope no pudo ver en las librerías dichas partes. El 27 de agosto de 1635 fallecía en su casa de la calle de Francos. El día anterior otorgó testamento ante el notario Francisco de Morales y Barrionuevo (5); entre los tesitgos figuran el mismo José Ortíz de Villena, sacerdote, y Diego de Logroño, librero, dos personas que intervienen en lo que podríamos llamar la herencia editorial de Lope, el primero como colector de sus obras (a las citadas partes XXI y XXII hemos de añadir La Vega del Parnaso y las Fiestas del Santísimo Sacramento) y el segundo como editor de la parte XXI, desplazando a Alonso Pérez, el librero amigo que tantas obras editó de Lope.

Lope de Vega, antes de su muerte, solicitó la licencia y privilegio para tres partes, las dos ya citadas (XXI y XXII) y una que no llegó a imprimirse. El 25 de mayo de 1635 firmó el rey el privilegio para "Ymprimir un libro yntitulado La veinte y una parte

de las comedias" y un segundo privilegio para doce comedias que se enumeran en el registro de cédulas reales, ambos por diez años (6).

Igualmente sin número de parte se le otorga el 21 de Junio del mismo año el privilegio para la que será la parte XXII, enumerándose también las doce comedias que integrarán la misma (7).

Las comedias que figuran en el segundo privilegio, otorgado el 25 de mayo de 1635 y que no llegó a ser usado, habían sido todas impresas anteriormente, nueve en parte no controladas por Lope de Vega y tres en las que él publicó. Se ignora la causa por la que no se llegó a imprimir la obra anterior. El plan editorial que propició el yerno de Lope, Luis de Usátegui, comprendió únicamente las partes XXI, XXII, La Vega del Parnaso (estas tres obras con la ayuda de José Ortíz de Villena) y la parte XXIII. En 1635 se publican las partes XXI y XXII (8), la primera a costa del ya citado Diego Logroño y la segunda a costa de los libreros de Madrid, Domingo de Palacio y Pedro Vergés.

La Vega del Parnaso, reunión de poesías y comedias, recopilación de José Ortíz de Villena, fue

publicada en 1637, sin editor expreso y con privilegio real concedido el 3 de noviembre de 1635 a Luis de Usátegui (9).

Un nuevo editor muy activo en el campo teatral, Pedro Coello, edita en 1638 la parte XXIII, con privilegio del 16 de enero del mismo año, también a favor de Luis de Usátegui (10), que termina con ello su intervención en la edición de comedias de su suegro.

Hay otro proyecto editorial en 1638 que aunque no llegó a realizarse, prueba el interés en seguir aprovechando la fama de Lope. En este año, el librero madrileño Alonso Lozano obtuvo privilegio real, por sólo cuatro años, para reeditar las partes quinta y sexta de las comedias de Lope de Vega. No se sabe porque no se llegaron a imprimir o si hubo oposición por parte de los herederos de Lope; esta última hipótesis parece la más acertada por el hecho de que las últimas ediciones se imprimen en Zaragoza. Pedro Vergés, librero de Madrid, probablemente emparentado con el impresor zaragozano y que coeditó la parte XXII con Domingo de Palacio y Villegas, decidió continuar la colección de Lope. Existiendo herederos en los reinos de Castilla, no considerarían

fácil obtener privilegio en los mismos y lo obtuvieron en el reino de Aragon a favor del impresor azaragozano Pedro Vergés, por diez años, dado en Zaragoza el 17 de octubre de 1640. Es la parte XXIV, impresa en dicha ciudad el año 1641 (11).

La intervención del librero Pedro Vergés se expresa en la dedicatoria a Don Bernardo de Velasco y Rojas, secretario del Secreto del Santo Oficio de la Inquisición del reino de Aragón, fechada en Madrid, el 12 de agosto de 1641, en la que explícitamente se declara que imprimió esta parte José Ortíz de Villena, pues le vemos colaborar con el mismo librero de Madrid, Pedro Vergés, tres años después, al recopilar los autos sacramentales que formarán las "Fiestas al Santísimo Sacramento", también impresas en Zaragoza por el impresor Pedro Vergés (12).

Esta obra fue coeditada con el librero zaragozano Pedro Alfay, existiendo otra emisión en la que figura "A costa de Pedro Alfay, Mercader de libnros".

con las "Fiestas" terminan las ediciones de comedias de Lope promovidas desde Madrid. La parte

XXV, es editada en Zaragoza , en 1647, por el librero Roberto Deuport (13) al cual le había sido concedida anteriormente licencia y tasa para entrar en los reinos de Castilla ejemplares de la parte XXIV. Ya hacía doce años que Lope había muerto. Aunque se seguirán reeditando sus comedias en tomos colectivos, una parte con sólo obras suyas no era ya un negocio editorial. La herencia de Lope ya había dado sus frutos.

La continuación de la colección lopiana tiene que acoger comedias de otros autores, hasta que el mismo nombre de Lope desaparece de la portada. Las partes de esta continuación no autorizada de Lope que pasan a formar la llamada "colección de diferentes autores", coexisten con la reanudación de la colección autorizada y con la edición de partes de otros autores. A la Corona de Aragón, a los libreros andaluces, se une Portugal, poco después de recuperada su independencia. Juan Leite Pereira edita cuatro partes colectivas de comedias. Con ello llegamos a la mitad del siglo XVII y a la aparición de tentativas madrileñas, que acabarán cristalizando en la gran "Colección de comedias escogidas".

En lo que a las comedias mitológicas de Lope

se refiere, nada menos que cuatro de las ocho comedias que estudiamos se publican en la parte XVI de las comedias de Lope de Vega (14).

Esta decimosexta parte consta de portada, títulos de las comedias y unprólogo dialogístico entre el teatro y un forastero.

Nuestras comedias, como veremos, se suelen publicar en colecciones de comedias agrupadas en parte con sucesivas ediciones posteriores, pero escasamente se publican como comedias sueltas.

La siguiente edición (15) de esta parte XVI de las comedias de Lope en las que como vemos se publican nada menos que cuatro de las comedias mitológicas que estudiamos es también de Madrid, por la viuda de Alonso Martín (16).

Hugo Rennert (17) señala asimismo Adonis y Venus como comedia publicada en la parte XVI de sus comedias y también como comedia que figura en la primera edición de El Peregrino en su patria, Sevilla 1604 y Madrid 1604.

Por otro lado Las Mujeres sin hombres como



publicada en la parte XVI de las comedias de Lope y no sabe si es la que figura en El Peregrino con el título de Las Amazonas.

En cuanto a La Fábula de Perseo, además de publicarse en la parte XVI de las comedias de Lope, figura en la sexta edición de El Peregrino, Madrid, 1618.

Respecto a El Laberinto de Creta, sólo señala su publicación en la parte XVI de las comedias de Lope, como venimos señalando.

María Cruz Pérez (18) también señala las cuatro comedias mitológicas que venimos comentando como publicadas en la parte XVI de las comedias de Lope pero con diferencia en el año de impresión. Para esta investigadora el año en que se publican es 1620 en vez de 1621 como vimos anteriormente (6 hojas más 284 fol. 20,5 c). Esta parte comprendería:

Títulos de las comedias

Suma del privilegio

Suma de la tassa

Fe de erratas

Aprovación del maestro Vicente Espinel.

Prólogo dialogístico

Texto

Posteriormente la edición de 1621 que es a la que nos venimos refiriendo.

La Barrera (19) coincide en señalar la publicación de estas cuatro comedias en la parte XVI, con el mismo año de 1621, pero en dos de las comedias da como alternativa un título diferente:

- Las mujeres sin hombres (¿Las Amazonas?) y
- El Perseo (¿La Bella Andrómeda?) (20).

Además de las ediciones de 1621 y de 1622 de la parte XVI de las comedias señaladas anteriormente, La Barrera (21) señala además las siguientes ediciones:

- Madrid, por Juan González, 1623, 4º, Museo Británico
- Madrid, 1624, Labouchère.
- Madrid, 1626. Museo británico. J-R Chorley.

Castro-Rennert (22) señalan asimismo la comedia Adonis y Venus como publicada en la parte XVI de las comedias de Lope. Figura también en El Peregrino en su patria de 1604, Citada en el Catálogo de Medel del Castillo de 1735; citada en el catálogo de Vicente García de la Huerta de 1785, IV, 417; ya más modernamente en Obras de Lope de Vega, publicadas

por la Real Academia Española, Madrid, 1890-1913; 15 tomos, ed. de Menéndez y Pelayo. También se llama El Adonis.

Menéndez Pelayo, indica en la dedicatoria que es ésta una Fiesta real y que Frondoso, el pastor gracioso, es un simple y no una verdadera figura del donaire.

Podemos citar también en la época actual la publicación de las cuatro comedias mitológicas que venimos comentando en la colección de Obras de Lope de Vega en la Biblioteca de Autores Españoles (23).

En cuanto a la Fábula de Perseo, señalan que además de publicarse en la parte XVI de las comedias de Lope, también figura en el Peregrino de 1618.

El Laberinto de Creta, asimismo, fue publicado en la parte XVI de las comedias de Lope y en el Peregrino de 1618. En las Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia que señalamos anteriormente en tomo VI, aparece esta obra titulada El Laberinto, únicamente.

Las mujeres sin hombres al igual que las

anteriores fue publicada en la parte XVI de las comedias de Lope y figura también en el Peregrino de 1618. Está en el tomo VI de las Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia. Señalan Castro-Rennert que conjetura Chorley que ésta sea igual que Las Amazonas (24).

Siguiendo la trayectoria de las comedias mitológicas de Lope en cuanto a las publicadas en colecciones de comedias, comprobamos que una de las más representativas de este género, el Vellochino de Oro, se encuentra publicada en la parte XIX de las comedias de Lope (25).

Después de la portada, la siguiente hoja contiene tabla de las comedias donde podemos ver:

De corsario a corsario

Amor secreto hasta celos

La inocente sangre

El serafín humano

El hijo de los leones

El conde Fernán González

Don Juan de Castro (1ª parte)

Don Juan de Castro (2ª parte)

La limpieza no manchada

\*El Vellochino de Oro

La mocedad de Roldán

Carlos V en Francia

Después de esta tabla de comedias está la tassa, suma del privilegio, fe de erratas, aprobación, epigrama y unprólogo dialogístico entre el poeta y el teatro.

En el Catálogo de la Exposición bibliográfica de Lope de Vega organizada por la Biblioteca Nacional de Madrid que ya citamos (26) además de esta primera edición de la parte XIX de las comedias de Lope tenemos además otra de 1625, en Madrid, por Juan González (6 hojas más 280 fol, 4º); y otra en Valladolid, por Jerónimo Morillo de 1627 (27).

Hugo Rennert (28) también coincide en señalar esta comedia como publicada en la parte XIX de las comedias de Lope de Vega. Mª Cruz Pérez (29) también señala esta comedia como publicada en la parte XIX de las comedias de Lope y asimismo recoge las dos ediciones posteriores de 1624 y 1625 que vimos. También hace mención de la edición de la parte XIX en Valladolid por Jerónimo Morillo y sin embargo, no especifica año.

Castro-Rennert (30) señalan que El Vellochino de Oro, además de publicarse en la parte XIX de las

comedias de Lope, también figura en El Peregrino de 1618 y en el tomo VI de las comedias de Lope de Vega publicadas por la Real Academia.

Otra gran comedia mitológica de Lope de Vega: El marido más firme, aparece publicada en la parte XX de las comedias de Lope de Vega (31). Además de esta edición de 1625 también encontramos otras ediciones en años sucesivos de esta XX parte de ls comedias de Lope (32):

-Madrid, Viuda de Alonso Martín.1625

4 hojas+298 fol,4º

-Madrid. Juan González.1627

4 hojas+298 fol., 4º

-Madrid. Juan González, 1629

4 hojas + 298 fol., 4º

- Barcelona. Esteban libreros. A costa de Rafael Vines. 1630.

4 hojas + 298 fol., 4º.

En todas las ediciones, después de la portada hay una tabla que contiene los títulos de las comedias y a quien van dedicadas; a saber:

La discreta venganza

Lo cierto por lo dudoso

Pobreza no es vileza

Arauco domado  
La ventura sin buscarla  
El valiente céspedes  
El hombre por su palabra  
Roma, abrasada  
Virtud, pobreza y mujer  
El rey sin reino  
El mejor mozo de España  
+El marido más firme

Respecto a El marido más firme dice: "La sexta, El marido más firme (dedicada) a Manuel Faria de Sosa, noble ingenio Lusitano, es Fabula que escrivi tres años antes que el licenciado Juan Pérez de Montalvan, su Orfeo, y no lo hiziera, si le hubiera visto, porque en aquel Poema que él llama en lengua castellana, a mi juycio (si estudios y años valen) le cifran todas las partes de que consta su perfección y esto se entiende sin ofender los que están escritos en otras lenguas".

Después de esta tabla de títulos y dedicatorias contiene:

- Suma del privilegio
- Fe de erratas
- Suma de tasa

-Aprovación de Juan Pérez de Montalbán

-Aprovación de Mira de AMescua.

Higo Rennert (33) también coincide en señalar al Marido más firme como publicada en la parte XX de las comedias de Lope. Por su parte M<sup>a</sup> Cruz Pérez (34) también coincide en señalar esta obra dentro de la aprte XX de las comedias de Lope y coincide también en señalar el año de 1625 como el primero de la edición de esta parte. No obstante deja sin señalar la otra edición de 1625 como vimos y la posterior de 1627.

La Barrera (35) señala la edición de 1625 de esta XX parte como localizada en el Museo Británico y nombrada por Labouchère y Chorley. También la de Madrid de 1627 en el Museo Británico y nombrada por Labouchère. La edición de 1629, esta vez sinlocalización temporal nombrada tambiénpor Labouchère; y por último de la de Barcelona de 1630 que nombramos anteriormente.

Castro-Rennert (36) por su parte, además de señalar al Marido más firme como publicada en la parte XX de las comedias de Lope, también la señalan en el tomo VI de las Obras de Lope publicadas por la



Real Academia. Resaltan el comentario de Menéndez y Pelayo en el prólogo de esta comedia quien dice que Lope publicó la comedia en 1625 y que su composición no debió ser muy anterior pues el mismo Lope dice: "Es fábula que escribí tres años antes que el licenciado Juan Pérez de Montalván su Orfeo" es decir por los años de 1620-21. También indican que Lope promete una segunda parte que no sabemos que exista.

La penúltima comedia mitológica que nombraremos en esta parte de revisión de publicación de comedias en colecciones es la bella Aurora. Se publica en la parte XXI de las comedias de Lope (37) y parece ser que sólo se conserva esta edición de 1635.

Esta edición además de la portada, contiene la tabla de las siguientes comedias:

\*La bella Aurora

¡Ay verdades! que en amor...

La boba para otros y la discreta para sí

La noche de San Juan

El castigo sin venganza

Los bandos de Sena

El mejor alcalde el rey

El premio del bien hablar

La victoria por la honra  
El piadoso aragonés  
Los Tellos de Meneses  
Por la puente, Juana

A continuación está la dedicatoria a Doña Elena Damiana de Iuren Samano y Sotomayor firmada por la hija de Lope de Vega (Doña Feliciano) en la que se hace constar que esta XXI parte de las comedias "que escribió y dio a la estampa Frei Lope Félix de Vega Carpio" cumplen el deseo de Lope de dedicarlas a esta señora; deseo que cumple su hija al sorprenderle la muerte antes.

Las siguientes partes de la introducción son:

- Aprobación del aestro Joseph de Valdivieso
- Aprobación de d.Francisco de Quevedo y Villegas
- Suma del privilegio
- Suma de la tasa
- Fe de erratas
- El licenciado Joseph Ortiz de Villena a los aficionados de frei Lope Félix de Vega Carpio.

El escrito que consta en prólogo del licenciado Joseph Ortiz de Villena a los aficionados de Frey Lope Félix de Vega Carpio es muy importante

en cuanto a transmisión textual pues dice: "Con mayores ventajas devo yo estimar las obras del eminentísimo varon Frei Lope de Vega Carpio, pues aviendo juntado en mi poder la mayor parte de sus obras (que me costó no pequeño trabajo) cada una es una piedra Acates de inestimable valor, pues en ellas se hallará en la dulçura de sus versos las ciencias de las Musas.." "... a persuasión suya le di estas doze comedias, sacadas de sus borradores y originales para darlas a la estampa, el quiso que este libro fuese la veinte y una parte verdadera de sus Comedias, que las demás que se han impreso en Sevilla, Zaragoza, Valencia y otras parte todas son de diversos poetas, y aunque están con su nombre, no son suyas, que sólo ha servido de quitar la honra a sus escritos, y dar de comer a los libreros que las han impreso sinlicencia, después destas saldrá también la parte veinte y dos verdadera, y luego ofrezco la Vega del Parnaso conotras Comedias y varias Rimas, donde se hallará lo mejor que é escribió en toda su vida, que aunque el cielo fue servido de quitársela, como el Fénix bolverá a renacer en sus escritos.VALE.

Wl licenciado Joseph Ortíz de Villena".

Este claro escrito refleja fielmente la

problemática que ya señalamos de las falsas ediciones de obras de Lope de Vega que contaminan y degeneran grandemente su producción en cuanto a la calidad y fidelidad de las ediciones que se publican, además del grave problema de achacar textos (para conseguir publicidad) a otros autores que nada tienen que ver con nuestro poeta.

Hugo-Rennert (38), M<sup>a</sup> Cruz Pérez (39), La Barrera (40) y Castro-Rennert (41) entre otros coinciden en señalar la bella Aurora como comedia publicada en la XXI parte de las comedias de Lope de Vega en el año 1635 (fecha en que falleció Lope).

El amor enamorado es quizá la comedia de Lope que más polémica ha levantado respecto a su transmisión textual como luego veremos. En principio, es comedia publicada en La Vega del Parnaso (42). Las comedias que contiene este volumen son:

El guante de doña blanca

La mayor virtud de un rey

Las bazarrias de Belisa

Porfiando vence amor

El desprecio agradecido

\*El amor enamorado

La mayor victoria de Alemania de Don Gonzalo de

Córdoba.

Si no vieran las mujeres.

El volumen consta de:

-Portada

-Suma del privilegio

-Fe de erratas

-Tassa

-Aprobación de Joseph de Valdivieso

-El licenciado Joseph Ortiz de Villena a los aficionados de Frey Lope Félix de Vega Carpio.

-Dedicatoria de Luis de Usategui a d. Luis Fernández de Córdoba

-Índice de todo lo que contiene este libro

-Advertencia a los lectores

-El siglo de Oro, silva moral y soneto.

Hugo rennert (43) también señala El amor enamorado como publicado en La Vega del Parnaso y nombra a Fajardo (Juan Isidro Fajardo, autor del manuscrito Índice de comedias): en su parte 25 y en su libro Vega del Parnaso.

Sin Embargo Palau (44) señala a El amor enamorado como comedia de Zavaleta... Así en Minerva Cómica que hace la parte treinta y una de comedias

nuevas de los mejores ingenios de España..., Madrid, 1669, 4ª a 2 cold. aunque su opinión particular es que la comedia es de Lope de Vega y no de Zavaleta coincidiendo así con Barrera, Salvá y Hugo Rennert y demostrándolo además el hecho de que figure en La Vega del Parnaso.

La comedia El Amor enamorado atribuida a Zabaleta está publicada en la parte treinta y una de las comedias nuevas (45). El libro contiene:

- Dedicatoria de Bernardo Sierra a don Francisco de Avellaneda.
- Aprobación del padre Martín del Río de los clérigos Menores
- Licencia
- Aprobación de don Francisco de Avellaneda
- Suma de la licencia
- Suma de la tasa
- Fe de erratas
- Tabla de las comedias que en este libro se contienen.

La comedia El Amor enamorado que aparece publicada en esta treinta y una prte de las comedias nuevas y atribuida a Zabaleta, es exactamente la misma que aparece publicada en La Vega del Parnaso

del año 1637. En este caso se hace indiscutible la paternidad de Lope respecto a la comedia.

El hecho de que treinta años más tarde, concretamente en 1669 se publique El Amor enamorado en otra colección de comedias pero atribuida a poeta diferente, da clara muestra del problema que señalábamos al principio: Las colecciones de comedias que en un primer momento se publican en exclusiva para Lope, sufren una transformación gradual incorporándose obras de otros autores dentro de estas colecciones y también, como hemos visto en nuestro caso con Zabaleta, apropiándose del texto de Lope para de una manera o de otra sacar provecho de la fama y el buen quehacer poético de Lope.

Castro.Rennert (46) señalan El Amor enamorado como publicado en El Peregrino de 1604. Y muy posteriormente en la Colección de las obras sueltas, así enprosa como en verso de frey Lope de Vega Carpio, Madrid, Sancha, 1776-1779. XXI tomos, X; también figura en las Comedias escogidas de los mejores ingenios de España (1652-1704), 48 tomos (Bib. Nnal; T-6833 a 80). Citan también a Schack en Historia de la literatura y el arte dramático en España, tomo III, pág 465 y sigs., y también La

Barrera, Catálogo, págs 687-705. XXXI, como de Juan de Zabaleta, como señalamos anteriormente. Por último señalan a El amor enamorado como publicada en el tomo VI de las Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia señalando también la cita de Menéndez Pelayo refiriéndose a esta comedia: "Debe de ser una de las últimas obras de su autor y el estilo así lo persuade" (47).

Hemos señalado al inicio de este estudio de transmisión textual de las comedias mitológicas que además de la edición de las comedias en partes o lo que es lo mismo en colecciones de comedias, hay que observar asimismo la edición de estos textos en comedias sueltas. Tras la investigación en diversas fuentes (48) llegamos a la conclusión de que las comedias mitológicas, frente a lo que vimos que ocurría anteriormente en su publicación en colecciones de comedias. Únicamente el Perseo parece ser la obra que más veces se ha editado como comedia suelta, aunque la mayoría de las veces aparece sólo con el título de La bella Aurora.



Así pues, en Palau, esta comedia aparece con el título de La bella Aurora (49) tragicomedia famosa de Lope de Vega, sin lugar ni año, (pudiera ser últimos del siglo XVIII), 4º 16 h, a 2 cols; sign A-D (Biblioteca Alfaro de Zaragoza)

Conocida por La Fábula de Perseo. Existe también en el British Museum.

José María Regueiro (50) también nos señala esta obra en una colección de comedias sueltas; lo cual podría hacerla susceptible de englobarla en el primer grupo de edición de comedias que señalábamos antes, y asimismo que esta comedia así publicada figura nombrada también en los números 2408f-2408i de Spanish Drama of the Golden Age.

En el catálogo de comedias sueltas de Margarita Vázquez hay tres menciones distintas a la bella Andrómeda de Lope de Vega

1.- LA BELLA ANDROMEDA/TRAGICOMEDIA/FAMOSA/ De Lope  
de Vega

Hablan en ell ls perfonas figuientes

Empieza: Lif.En ehta torre la ha puefto

Ar. Efto es zelos, ó es honor?

Acaba: La bella Andromeda acaba

la fábula de Perfeo

FIN

(S.p.i)

A-D4

B.M.T-: nº 57389

Línea separando la cabecera de la I.I.

Palau: nº 455838; Salvá p.574

2.- Fol.I/LA BELLA ANDROMEDA/TRAGICOMEDIA/FAMOSA/ de  
Lope de Vega/Hablan en ella las personas siguientes.

Empieza:Lif.En ehta torre la a puefto

Ar. Efto es zelos, o es hoonor?

Acaba: La bella Andromeda acaba

la fabula de Perseo

FIN

8S.p.i.) (s.XVII)

16 h.

B.M.T.: nº 61160

Línea separando la cabecera de la I.I.

Palau:nº 455838; Salvá:p.574.

3.- LA BELLA AURORA/TRAGICOMEDIA/FAMOSA/DE LOPE DE VEGA/HABLAN DE ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES:

Empieza: Lif. En esta torre la ha puesto?

Ar. Esto es celos, ó es honor?

Acaba: la bella Andrómeda acaba

la Fábula de Perfeo

FIN

(S.p.i.) (s.XVII)

A-D4

B.M.T. n° 58871; Otros ejemplares: n° 57263; n° 59313

Línea separando la cabecera de la J.I.

Palau: n° 455838; Salvá p.574

M<sup>a</sup> Cruz Pérez (1952) también nombra como comedia suelta La Bella Andrómeda de Lope de Vega en dos ocasiones:

1. La bella Andrómeda. Tragicomedia famosa de L. de V, s.l, s.l, s.a 16 hojas, 21 cm "En esta torre la ha puesto?..."

Num, 62, Barcelona. Colección Sedó. 58-871, 57-263, Madrid, Nacional, T-13643

2.La bella Andrómeda. Tragicomedia famosa de L. de V. s.l, s.i. s.a, 16 hojas, 21 cm. Barcelona, Colección Sedó 57-389. Madrid. Nacional T-195623.

Castro-Rennert, por su parte además de

nombrar como vimos anteriormente las ocasiones en que la Fábula de Perseo se publicó conjuntamente con otras comedias, hacen referencia a una impresión suelta de esta comedia en el Museo Británico, Ilchester y Viena (53).

Por último, es imprescindible citar la edición más moderna de esta comedia debida a Michael Mac Gaha (54) y que ya hemos utilizados para analizar otros aspectos de esta obra.

En cuanto a El amor enamorado, solo Palau (55) hace mención de su publicación como comedia suelta y ya en época más moderna: el amor enamorado. El caballero de Olmedo, Buenos Aires, Espasa Calpe, Imp. Fabril Financiera, 1946, 8º, 18 cm, 160 p. 2h (Colección Austral 1972, 184p (40 Pts). Antes 3º, 1965 (24Pts) y 4º (30Pts).

respecto a El Vellochino de oro, también aparece citada por Palau (56) como comedia suelta: El Vellochino de Oro, comedia, Milán. J.B. Bidelli. Colofón. Milán, F. Ghisulfe, 1649, 8º 42 p (Public Library Boston)

Rennert-Castro (57) también señalan una

impresión de la comedia en Milán, por Juan Bautista Bidelli, en 1649, y además una copia del manuscrito en Parma.

Indican también que El Vellochino de oro fue representada en una fiesta que se celebró en Aranjuez el 15 de Mayo de 1622. Además, basándose en Günthner (Studien zu Lope de Vega, pág 20) dicen que hubo una edición de El Vellochino de oro en Viena en 1633.

Por último sólo en el catálogo de Szmuk (58) encontramos referencias a una edición suelta de la comedia Adonis y Venus, aunque en la descripción aparece con el título cambiado:

VENUS Y ADONIS/ Y BELONA ENAMORADA

EN TRES ACTOS

ACTORES /(Dp 2 cols italics div by orn)/(orn)/ACTO

PRIMERO (across p.)/ (Sd. 2 ll. across p.) Monte...

Theatro.

-Al monte, Flora, salimos

-para aliviar mis tristezas;

Ic: A 2 ll. raised

4º: A-C4, 24 pp.

Rh: none

-si fuere de gusto, bueno,

-y sino es de gusto, malo

FIN./Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer, véndese en su Librería administrada por Juan Sellent; y en Madrid/ en la de Quiroga

Cw:A4v: y B4v:Adon.

Type: 67 mm. Dimensions p.3: 181\*109 mm, 54 11

Long s:none; \*for j:some; : : punct:yes.

En vista de estas cuestiones podemos señalar que la producción de comedias mitológicas de Lope de Vega vio la luz editorialmente hablando a raíz de las publicaciones de las partes de comedias y de colecciones de las mismas, que en lo que a Lope se refieren ocupan la última parte del siglo XVII como señalábamos al principio.

A pesar de todos los problemas de falsificaciones, pleitos y plagios que pudieran traer consigo este tipo de publicaciones, debido sobre todo a la fama que conlleva el nombre de Lope, o incluso su calidad literaria, debemos agradecer a estas colecciones de comedias la publicación íntegra de estas ocho comedias mitológicas aunque ya apuntábamos al principio que quizá ese número fue mayor por algunos títulos que han aparecido en listado sin que se encontrase el texto nunca.

Gracias por tanto a estas partes de las comedias de Lope, han llegado hasta nosotros estos textos que de otra manera, concretamente editándose como comedias sueltas, no hubiera sido posible por la piratería editorial de la época.

Así, podemos disfrutar íntegramente del texto de nuestras ocho comedias mitológicas aunque todavía falten por hacer ediciones críticas que en nuestra época hagan posible ese acercamiento necesario entre la época clásica, la actual y el Fénix de los ingenios.

**TRANSMISION TEXTUAL DE LAS COMEDIAS**  
**MITOLOGICAS DE LOPE DE VEGA**

- (1).- MOLL, Jaime: "De la continuación de las partes de comedias de Lope de Vega a las partes colectivas" en Homenaje a Alonso Zamora Vicente, Literatura española de los siglos XVI y XVII, III, Madrid, Ed. Castalia, 1992, págs. 199-211.
- (2).- MOLL, Jaime: "Diez años sinlicencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634", BRAE LIV (1974) págs 97-103 u "Por qué escribió Lope "La Dorotea" (Contribución de la historia del libro a la historia literaria)", 1616 II (1979), págs 7-11.
- (3).- RESTORI, Antonio, Saggi di bibliografia teatrale spagnola, Genéve, 1927 (Biblioteca dell'Archivium Romanicum, Serie I, 8) págs 51-57.
- (4).- Segunda parte de las comedias del maestro Tirso de Molina. Recogidas por su sobrino don Francisco Lucas de Avila, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de la Hermandad de los Mercaderes de libros desta Corte, 1635.
- (5).- DE LA BARRERA, Cayetano Alberto, Nueva Bibliografía, Tomo I de las Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, Madrid, 1890, págs 497-500.
- (6).- A.H.N., Consejos, libro 648
- (7).- A.H.N., Consejos, libro 648.
- (8).- Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Diego Logroño, 1635.  
Veintidós parte perfecta de las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio. Madrid, Viuda de Juan González, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Vergés, 1635.
- (9).- La Vega del Parnaso. Por el Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio, Madrid, Imprenta del Reyno, 1637. Lleva prólogo de José Ortiz de Villena. Dedicada al duque de Sesa, figura en la portada su escudo, im preso con el mismo taco usado para las Rimas humanas y divinas, del licenciado Tomé de Burquillos, Madrid, Imprenta del Reyno, a costa de Alonso Pérez, 1634.
- (10).- Parte veinte y tres de las comedias de Lope Félix de Vega Carpio, Madrid, María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, 1638. La dedicatoria es de Manuel de Faria y Sousa por encargo del editor, Pedro Coello.
- (11).- Veintiquatro parte perfecta de las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio, Zaragoza, Pedro Vergés (impresor), 1641.
- (12).- Fiestas del Santissimo Sacramento. repartidas en doze autos sacramentales. con sus loas. y Entremeses. Compuestas por el Phenix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio. del Abito de San Juan. Recogidas por el licenciado Ioseph Ortiz de Villena, Zaragoza, Pedro Vergés, a costa de Pedro Vergés, 1643.
- (13).- Parte veinticino. perfecta y verdadera. de las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio, Zaragoza, Viuda de Pedro Vergés, a costa de Roberto Deuport, 1647.



- (14).- Decima sexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio Procurador Fiscal de la Camara Apostólica. Quibusdam enim canibus sic innatum est, ut non pro feritate, sed pro consuetudine latrent. Seneca de Rem. Fort. Año (Escudo del sagitario) 1621. Conprivilegio. En Madrid. Por la viuda de Alonso Martín. A costa de Alonso Pérez Mercader de libros. 6 hojas+284 fol, 4º  
 Contiene:  
 El premio de la hermosura  
 Adonis y Venus\*  
 Los prados de León  
 Mirad a quien alabáis  
 Las mujeres sin hombres\*  
 La fábula de Perseo\*  
 El laberinto de Creta\*  
 La serrana de Tormes  
 Las grandezas de Alejandro  
 La Felisarda (considerada como vimos, por Castillejo mitológica)  
 La inocente Laura  
 Lo fingido verdadero
- (15).- Catálogo de la Exposición Bibliográfica de Lope de Vega, organizada por la Biblioteca Nacional de Madrid, Gráfica Universal, 1935.viii, 245 págs. Rev. Paul Mérimée, BH, XXXVIII (1936), págs 404-407.
- (16).- Año 1622, 6 hojas+284 fol.
- (17).- RENNERT, Hogg Albert: "Bibliography of the Dramatic Works of Lope de Vega Carpio", Revue hispanique, XXXIII, Février (1915), nº 83.
- (18).- PEREZ PEREZ, María Cruz, "Bibliografía del teatro de Lope de Vega", Cuadernos bibliográficos, XXIX, Madrid, C.S.I.C., 1973.
- (19).- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII, Madrid, Gredos, 1969.
- (20).- LA BARRERA: Op. Cit. pág. 445.
- (21).- LA BARRERA: Op. Cit. pág 445
- (22).- CASTRO, Amético y RENNERT, Hugo A, Vida de Lope de Vega (1562-1635), Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1969.
- (23).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, "Comedias pastoriles y Comedias mitológicas. Observaciones preliminares". En Obras de Lope de Vega, Tomos XIII y XIV, Madrid, BAE. Suces de Rivadeneyra, 1965.
- (24).- CASTRO-RENNERT, Op. Cit. págs. 443-501.
- (25).- Parte diecinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio Procurador Fiscal de la Cámara Apostólica, y su Notario, descrito en el Archivo Romano. Dirigidas a diversas personas. Pedibus conculcabitur corona superbiae ebriorum Ephraim. Isai cap.28.Año (Escudo del sagitario) 1624. Con privilegio. En Madrid. Por Juan González. A costa de Alonso Pérez mercader de libros. Vendense en sus casas en la calle de Santiago. 6 hohas + 280 fol; 4º.
- (26).- Op. Cit. págs 92-93.
- (27).- Valladolid, Viuda de Francisco de Córdoba. 6 hojas + 280 fol, 4º.

- (28).- RENNERT, Hugo: Op. Cit, Bibliographv... Op. Cit pág 28.
- (29).- PÉREZ, PÉREZ, María Cruz, Bibliografía... Op. Cit. págs 58-60.
- (30).- CASTRO-RENNERT, Op. Cit. págs 443-501.
- (31).- Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Procurador Fiscal de la Cámara Apostólica. Dividida en dos partes. Qui ducis vultus, & non legis ista libenter. Omnibus invidias Liuide, nemo tibi. Año (Escudo del sagitario) 1625. Con privilegio. En Madrid. Por la viuda de Alonso Martín. A costa de Alonso Pérez mercader de libros. Vendese en sus casas en la calle de Santiago. 4 hojas + 298 fol, 4º.
- (32).- Catálogo de la exposición bibliográfica de Lope de Vega.. Op. Cit. pág
- (33).- RENNERT, Hugo, Op. Cit. pág 29.
- (34).- PEREZ PEREZ, Mª. Cruz, Op. Cit págs 60-61.
- (35).- LA BARRERA, Op. Cit. pág 446.
- (36).- CASTRO-RENNERT, Op. Cit. págs 443-501
- (37).- Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio del Abito de San Juan Familiar del Santo Oficio de la Inquisición, Procurador Fiscal de la Cámara Apostólica, sacadas de sus originales. Dedicadas a doña Elena Damiana de Iuren Samano y Sotomayor, muger de Iulio Cesar de Calatrava, Embaxador de Lorena, Tesorero General de la Santa Cruzada, y Media Annata, y señor de la villa de Tielmes. Nulla fuit lopio Musarum sacra Poesis, illa perire potest, iste perire nequit. Año 1635. Con privilegio. en Madrid, por la viuda de Alonso Martín. A costa de Diego Logroño, mercader de linros. Vendese en sus casas, en la calle Real de las Delcalças.
- (38).- RENNERT, Hugo, Op. Cit. pág 29.
- (39).- PEREZ PEREZ, Mª. Cruz, Op. Cit. pág 64.
- (40).- LA BARRERA, Op. Cit. pág 447
- (41).- CASTRO-RENNERT, Op. Cit págs 443-501.
- (42).- Por el Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio, del Abito de San Juan, Procurador Fiscal de la Cámara Apostólica Dirigida al Escelentísimo Señor don Luis Fernández de Córdoba, Cardona y Aragón, Duque de Sessa, &c.74 (Escudo del mecenas). En Madrid. En la Imprenta del Reyno. Año 1637. 4 hojas + 292 fol., 4º.
- (43).- RENNERT, Hugo, Op. Cit. pág 39.
- (44).- PALAU Y DULCET, Antonio, Manual del librero hispanoamericano, Barcelona, Valdes-Vegas, 1973, Tomo XXV, pág 471.
- (45).- Parte treinta y una de las comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España que se le ofrece y dedica a don Francisco de Avellaneda de la Cueva y Guerra, Canónigo de la Iglesia Catedral de Osma y por el Rey nuestro señor Censor de las comedias desta Corte. Año (escudo) 1669. Con licencia en Madrid. Por Joseph Fernández de Buendía. A costa de Manuel Meléndez, mercader de libros. Vendese en su casa en la Puerta del Sol, a la esquina de la calle de los Cofreros.
- (46).- CASTRO-RENNERT, Op. Cit. págs 443-501.
- (47).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Obras de Lope de Vega, Op. Cit. Tomo XIII, pág 268.

- (48).- ARIZPE, Víctor, The spanish drama collection at the ohio State University library: a descriptive catalogue, Kassel, Edition Reichenberg, 1990.
- BAINTON, A.J.C., Comedias sueltas in Cambridge University library: a descriptive catalogue, Cambridge, the University library, 1977.
- BERGMAN, Hannah E and Szmuk, Szilvia E, A catalogue of comedias sueltas in the New York public library, 2 vols, Grant & Cutter Ltd, 1990.
- GREGG, KARL C, An index to the teatro español collection in the biblioteca de palacio, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville, Virginia, 1987.
- GREGG, Karl C, An Index to the Spanish Theatre collection in the London Library, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville, Virginia, 1984.
- MC KNIGHT, William A, A catalogue of comedias sueltas in the library of te University of North Carolina, Chapel Hill University of North Carolina Library, 1965.
- MOLINARO, J.A. PARKER J.H. RUGG, Evelyn, A bibliography of comedias sueltas in the University of Toronto library, University of Toronto Press, 1959.
- PALAU Y DULCET, Antonio, Manual del librero hispanoamericano, Barcelona, Valdés-Vegas, 1973, Tomo XXV.
- REGUEIRO, José María, spanish drama of the Golden Age; University of Pennsylvania libraries, 1971.
- SZMUK, Szilvia E, A descriptive catalogue of a collection of "comedias sueltas" in the hispanic society of America, II vols. V.M.I. Disseration Information Service Michigan, 1991.
- THOMPSON, Lawrence S, A bibliography of Spanish Plays on Microcards, The shoe press, inc. Hamden, Connecticut, 1968.
- VAZQUEZ ESTEVEZ, Margarita, Comedias sueltas sinpie de imprenta en la biblioteca del "Institut del teatre", Barcelona Edition Reichenberg, 1987.
- (49).- Op. Cit. pág 471.
- (50).- VEGA CARPIO, Félix Lope de, Colección de las obras sueltas assi enprosa como enverso, de D. frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan (Tomo II) Madrid, Antonio de Sancha, 1776. Contents: (2408f) La Hermosura de Angélica. (2408g) La Philomena (2498h). Descripción de la Tapada (2408i) La Andrómeda.
- (51).- VAZQUEZ ESTEVEZ, Margarita: "Comedias sueltas del Institut... Op. Cit. págs 182-183.
- (52).- PEREZ PEREZ, aría Cruz, Op. Cit. pág 82.
- (53).- CASTRO-RENNERT, Catálogo... Op. Cit. págs 443-501.
- (54).- VEGA CARPIO, Lope Félix de, La fábula de Perseo o la bella Andrómeda, Ed. de ichael Mac Gaha, Kassel Edition Reichenberg, 1985.
- (55).- PALAU Y DUCET, Op. Cit. pág. 471.
- (56).- PALAU Y DUCET, Op. Cit. pág. 471.
- (57).- RENNERT-CASTRO, Op. Cit. págs 443-501.
- (58).- SZMUK S.E., A descriptive catalogue.... Op. Cit. pág 569.

**FUENTES DE LAS  
COMEDIAS MITOLOGICAS  
DE  
LOPE DE VEGA**

Intentar indagar las fuentes de este gran monstruo de producción dramática que fue Lope de Vega parece tarea casi imposible y que nunca se sabrá con certeza.

Su caudal de lecturas es tan pletórico como su vida y su obra. Sólo se puede intentar una aproximación que nos ayude a desentrañar mejor la faceta de producción dramática de este gran dramaturgo.

Algunos autores que han tratado someramente este aspecto como Amado Alonso (1), Ángel Bahistessa (2) y Alonso Zamora Vicente (3) se dan cuenta que además de todas las lecturas que la tradición culta le pudiera proporcionar, en Lope, se reflejan claramente todos los rasgos de la cultura viva de su pueblo; toma suntos de la Biblia, de los Evangelios, de las tradiciones cristianas de Navidad, de las Flores Sanctorum y de las piadosas leyendas populares, de la historia antigua o moderna, crónicas españolas, genealogías heráldicas, relaciones oficiales o documentos privados, poemas épicos italianos o españoles, etc.

Como bien señala Joaquín de Entrambasaguas (4) ningún aspecto de la cultura de Lope ha sido tan traído y llevado como el de

su conocimiento de la lengua latina. Sobre si el gran poeta dramático conocía mucho o poco el latín se han devanado los sesos algunos de sus biógrafos y críticos. Pérez de Montalban por ejemplo en su Fama Póstuma, es el que da (como en otros casos) la primera noticia de los conocimientos latinos de Lope y nos informa que a los cinco años ya leía en latín.

También Cayetano Alberto de la Barrera (5) nos señala que tradujo el poema de Claudiano De raptu Proserpinae, que dedicó al famoso cardenal Ascanio Colona. Probablemente ésta no debió ser su única traducción en latín, pues mas adelante demuestra haber seguido ejercitándose en el manejo de este idioma. Cuando por ejemplo en el ruidoso proceso que se le siguió en 1587 por libelos contra unos cómicos que eran Elena Osorio y sus parientes é íntimos se consignaron algunas noticias de interés relacionadas con esto; así el cómico Rodrigo de Saavedra afirma que le parecía verdaderamente el discurso y lenguaje de Lope de Vega, un poeta de esta corte, por el mucho curso que tiene de oír sus versos, así en latín como en romance (6), y el licenciado y librero Alonso de Ordóñez lo recalca diciendo que el tal Lope de Vega es un hombre acostumbrado a hacer sátiras así latinas como en romance (7). La declaración del propio Lope de Vega puntualiza aún más lo que

nos interesa pues "dixo que en vida hizo versos macarrónico ni latino, porque aunque es verdad que sabe latín y le sabe hablar, nunca hizo versos latinos ni macarrónicos, ni jamás se habrá visto obra suya que no sea en castellano"(8).

También apoyan los conocimientos latinos de Lope las innumerables citas y comentarios de los más famosos autores de esta lengua, diseminados por sus obras, y algunas de estas que compuso total o parcialmente en latín.

También hay algún que otro epigrama suelto de Lope como por ejemplo el publicado por el seudo Avellaneda en su Quijote, ed. de Toledano, López y Cía, Barcelona. 1905, Cap.XI, donde encontramos una octava real latina escrita por Lope de Vega y que fue publicada con algunas variantes en La Hermosura de Angélica como señala Millé y Jiménez (9).

Lope incluso aparece como censor de alguna obra en latín como estudia Montoto (10).

No faltan tampoco opiniones contrarias según las cuales Lope de Vega era lego totalmente en latín o apenas lo conocía. Estas opiniones son coetáneas como por ejemplo las de los autores de la Spongia. Este aspecto también es señalado por

Millé y Jiménez aludiendo a D. Atanasio Rivero quien lanzó la idea de que Lope no sabía latín en Memorias maravillosas de Cervantes, el crimen de Avellaneda, Biblioteca Hispania, Madrid, (sin a). (11).

No parece necesario insistir sobre la idea de que Lope de Vega conocía el latín perfectamente. Los estudios humanísticos conservaban una gran vitalidad y el latín era fundamento de toda educación literaria y aún se popularizaba. Para Entrambasaguas, si a Lope de Vega le había enseñado su maestro Vicente Espinel a escribir en dos lenguas, no cabe duda que una de ellas fue la latina y sus estudios posteriores de humanidades con los teatinos o jesuitas son pruebas justificantes del uso que hacía frecuentemente del latín, como se ha visto (12).

Por otro lado, en sus epístolas publicadas por González de Amezúa también encontramos referencias muy claras a su conocimiento del latín como por ejemplo el envío al duque de Sessa de unas epístolas latinas "Si a Vex" le dan gusto cartas latinas, lea esas dos, mientras busco otras" (13).

En otra epístola señala "La carta del Guzmán envío a Vex", señor, sin respuesta,



porque, por vida de mis hijos que no la entiendo, con ser buen lector de latín ytaliano y franzes"(14).

Por último señalar una epístola dirigida al pontífice Urbano VIII en latín en la que juega con su nombre latino, Lupus, lono, y que comienza: "Sanctiss Pater: Iustum timoren debitus vicit amor imo et pudorem, qui non me solum..."(15)

Entre los antiguos, evolucionaron tres métodos fundamentales de explicar sus fábulas, como señala Rothberg (16); la tradición histórica que especulaba sobre los orígenes de los dioses en las hazañas de extraordinarios seres humanos, los cuales los elevaron a un estado divino (es decir, el evemerismo); la tradición física que interpretaba los mitos en términos de fenómenos naturales, asociando, por ejemplo, las divinidades con los planetas y su movimiento por las esferas celestiales y la tradición moral o alegórica que buscaba bajo la superficie literal de las fábulas sus verdades ocultas. Para Rosa López Torrijos (17) que estudia esta misma tradición mítica aplicada a la pintura española del Siglo de Oro, la segunda corriente es satírica.

Aunque no es seguro verificar de un modo rotundo y definitivo las fuentes que consultó Lope, podemos intentar un acercamiento a sus posibles lecturas, tanto clásicas como contemporáneas que le proporcionasen datos del gran caudal mitológico. En la mitología del XVII confluyen una gran diversidad de fuentes que van desde la literatura clásica a la contemporánea.

Entre las obras de la Antigüedad clásica se ha prestado más atención a las narraciones poéticas que a las recopilaciones de estudiosos de la mitología. Las primeras se conocen directamente, y las segundas, en la mayoría de los casos indirectamente, es decir, por citas tomadas de manuales posteriores o de autores secundarios. Tres poetas clásicos se destacan sobre los demás: Homero, Virgilio y Ovidio; cada uno de ellos conocido por obras específicas; La Odisea, y sobre todo La Iliada en el caso de Homero, La Eneida en el caso de Virgilio y Las Metamorfosis, en el caso de Ovidio.

En el caso de La Iliada y La Eneida hay que destacar que en el Renacimiento continuó muy extendida la interpretación alegórica de La Eneida dependiente de Fulgencio.

Las Metamorfosis de Ovidio destaca de todas las demás obras clásicas. El éxito de Las Metamorfosis se debe, entre otras razones, a la señalada por Rosa López Torrijos (18) del gran número de ediciones ilustradas que se hicieron desde los comienzos de la imprenta, por lo tanto Ovidio es muy importante como fuente no solo literaria, sino también iconográfica.

Casi todos los críticos encabezados por Menéndez Pelayo(19) coinciden en afirmar que Lope se basa principalmente en Ovidio. H.M.Martín (20) ya en 1924 aporta la idea al final de su estudio sobre El Vellochino de Oro de que Lope, aunque siga en lo más importante a Ovidio, añade nuevos detalles basados en los manuales de la época; pero este crítico no indica cuales son estos manuales, lo que sí hace es destacar la conexión que tiene Lope con Boccaccio.

Otros autores clásicos importantes como fuentes para la mitología en el Siglo de Oro tanto en la literatura como en las artes plásticas son El Asno de Oro de Apuleyo, con su relato de la fábula de Amor y Psique; también se mencionan frecuentemente Higino (Fabulae, Poeticon Astronomicum) y Apolodoro(Biblioteca) quien son aún hoy junto a Hesíodo (Teogonía) fuente primordial para la mitología clásica.

También aparece con ellos Cicerón (De natura deorum) Pomponio Mela (Geografía), Valerio Máximo (De dictis), Diodoro Sículo (Biblioteca Histórica). Macrobio (Saturnales) Marciano Capella (Satyricon) y Séneca para algunos temas específicos tratados en sus tragedias.

La mitografía de la Edad Media en realidad conservó y acomodó las fábulas con la enseñanza cristiana. La obra más autorizada para los mitógrafos era Las Metamorfosis, de Ovidio, que a partir del siglo XII fue objeto de una exhaustiva exégesis alegórica, como señala Rothberg(21).

Ejemplificó esta tendencia un largo poema anónimo, el Ovide moralisé en el que racionalizó su escritor los mitos ovidianos a la luz de la moralidad cristiana.

En los siglos XV y XVI el redescubrimiento de la cultura clásica despertó un entusiasmo trascendental por las posibilidades estéticas de la mitología. Sin embargo la "ciencia" de la mitología siguió vertiendo al estilo medieval el contenido alegórico de las fábulas. Así es que no representaron los manuales y diccionarios renacentistas de la mitología ningún adelanto sobre los estudios medievales,

aunque los manuales de los italianos Giraldis, Conti y Catari fueron dirigidos con intención secular al gusto de poetas y artistas.

En la etapa intermedia entre la Antigüedad y la Edad Media, se encuentra San Isidoro, cuyas Etimologías se encuentran también citadas como fuente para temas mitológicos con frecuencia. Este autor influyó mucho en la visión medieval de la mitología y con respecto a España, tenía ventaja a los ojos de nuestros eruditos más modernos de ser español y estar canonizado, es decir, de excluir toda sospecha a los ojos de censores rigurosos. En España, tienen siempre primacía las versiones medievales, consideradas más cristianas que las antiguas, al menos cronológicamente dos obras que son fundamentales para la comprensión de la mitología en los siglos posteriores, una es el tratado del italiano Boccaccio y otra el español Alonso de Madrigal, el Tostado; el primero merece más amplio comentario por su importancia que trataremos en el apartado posterior.

Esta investigadora se detiene en la obra del Tostado por dos razones importantes. La primera por ser el primer "manual" español de mitología que conocemos y segunda, por haber pasado inexplicablemente inadvertido hasta ahora

a los estudiosos. Alonso de Madrigal escribió dos obras relacionadas con el tema mitológico, una de ellas el comentario en cinco partes al De temporibus de Eusebio, en el que se dan abundantísimas noticias sobre personajes e historias de la mitología clásica, en relación con relatos bíblicos e históricos, y otra, referida expresamente al mundo de la fábula clásica. Sobre las diez cuestiones vulgares propuestas al Tostado e la respuesta e determinación dellas sobre los dioses de los gentiles. Ambas obras, escritas en la primera mitad del siglo XV puesto que el escritor murió en 1455, permanecieron inéditas hasta principios del siglo XVI, en que el cardenal Cisneros visitó Salamanca y mandó se imprimieran a sus expensas. Ambas obras son igualmente importantes para esta autora para el tema mitológico en España, aunque hasta ahora pasaron inadvertidos a los estudiosos como se ha señalado anteriormente. A lo largo de la obra aparecen los dioses, semidioses y héroes de la mitología clásica, a los que, en ocasiones presenta con disquisiciones iconográficas y a cuya historia da una explicación de tipo físico o moral, la personalidad del Tostado era suficientemente conocida como para haber recurrido a él con frecuencia, aunque no nos consta la difusión de su obra en el siglo XVII.

Entre los manuales que circularían en el siglo XVII relacionados con la mitología (en parte o totalmente) y que Lope hubiera podido utilizar se encuentra la Silva de Varia Lección de Pedro Mexía, la Iconología de Cesare Ripa, el Teatro de los dioses de la Gentilidad, de fray Baltasar de Vitoria, la Officina, de Ravisio Textor, el Genealogía Deorum, de Boccaccio, ya señalado anteriormente y sobre todo dos manuales de la época señalados entre otros por Michael Mac Gaha (23) ; la Philosophía Secreta de Pérez de Moya y Las Metamorfosis, traducidas por Jorge de Bustamante.

Respecto a la Silva, nos encontramos con que contiene unos capítulos, agrupados en cuatro partes o tablas, que tratan noticias de todo tipo y narran curiosidades junto a tratados totalmente serios como el de la exaltación de la dignidad del hombre basado en Pico della Mirandola. En este vario tratado se recogen algunas noticias mitológicas como un capítulo dedicado a las Amazonas y otro en que se nos habla del origen de las Sibilas; y ya menos relacionado con el mundo mitológico un episodio que trata de la historia de un joven ateniense y el rey Jerjes. Estas escasas noticias no parecen influir casi nada en las ocho comedias mitológicas que aquí nos ocupan.

En cuanto a la Iconología de Cesare Ripa, hay que decir en primer lugar que es el manual italiano más conocido y en segundo lugar que el tratamiento que hace este autor del mundo mítico es claramente alegórico, es prácticamente imposible reconocer en aquél historias y figuras concretas que son las que interesan a la hora de configurar el relato, sus personajes mitológicos son meros pretextos para expresar conceptos filosóficos o morales, por lo que interesa más la figura y sus atributos que la escena y la historia completa.

Como ya vimos, algunos de los críticos más reconocidos han señalado a Ovidio como fuente principal de Lope en lo que a mitología se refiere pero tampoco se ha dejado de insistir en la importancia de Boccaccio. Más adelante se hará una detallada comparación en la que se observan los momentos en que Lope se acoge fielmente al mito o por el contrario lo desvirtúa, introduciendo elementos de su propia cosecha y mostrando así su personalidad.

El Genealogía Deorum de Boccaccio es un manual que sirve de modelo a los grandes compendios mitológicos posteriores, influye mucho por ejemplo en la Mitología de Natale Conti aparecida en Venecia en 1551. En sus diez libros



se exponen los datos mitográficos para después añadir las interpretaciones evemeristas moralizantes y físicas, tuvo una enorme fama en su tiempo y una gran influencia. Es una obra más rica en datos que la de Boccaccio pues su autor tuvo la posibilidad de conocer más textos clásicos, pero hay que reconocer que Conti es un gran deudor de Boccaccio (24).

El Genealogía Deorum influye mucho dentro del panorama español en la Philosophía Secreta de Juan Pérez de Moya como indicaron entre otros Consuelo Alvarez y Rosa María Gálvez (25), aunque también pudo influir en la traducción de Las Metamorfosis hecha por Jorge de Bustamante. Rosa L. Torrijos (26) señala que Pérez de Moya nació en Salamanca, ciudad donde se hizo la primera edición de la obra del Tostado como hemos visto ya, y donde dada la fama de Alonso de Madrigal, es imposible no conocer sus obras, por eso resulta extraño que quien repetidamente habla de Boccaccio y de Conti, silencie la obra del abulense mucho más próxima a él, silencio que ha sido subrayado por Fernández Arens (27). Esta investigadora llega a la conclusión de que Pérez de Moya calló su fuente principal, seguramente para ensalzar el valor de su propio trabajo, objeto que consiguió plenamente, ya que la obra del Tostado ha permanecido prácticamente en el

olvido mientras que la Filosofía de Pérez de Moya alcanzó popularidad desde el primer momento.

Así pues dada la gran cultura de Lope no sería de extrañar que hubiese consultado aquellas fuentes que están en más estrecha relación con el mundo mítico, es decir, los relatos de la Antigüedad Clásica pero teniendo en cuenta los datos anteriores sería una cuestión interesante intentar demostrar que pudo perfectamente no basarse en esas fuentes sino en los manuales de su época como la Philosophía Secreta de Pérez de Moya y la traducción de Las Metamorfosis por Jorge de Bustamante que acabamos de mencionar. Aunque el autor de la Philosophía se refiere muchas veces a Conti, es Boccaccio quien más influye en él.

La Genealogía Deorum influye también dentro del panorama español en otro gran manual mitológico: el Teatro de los dioses de la Gentilidad de Fray Baltasar de Vitoria. Apareció en 1620 y es una compilación basada en los grandes manuales italianos y en especial en la Genealogía de los dioses paganos de Boccaccio que sin duda era para Fray Baltasar La Genealogía de los dioses Gentiles (28).

Sabemos con seguridad que Lope leyó y consultó esta obra. Buena prueba de ello es la aprobación del libro escrita por el mismo Lope de Vega que dice así:

"Muy poderoso Señor:

Por comisión y mandado de V.Alteza, vi el Teatro de los dioses de la Gentilidad, autor el P. Fray Baltasar de Vitoria Predicador del convento de San Francisco de Salamanca, en cuya historia mitológica no hay cosa que repugna a nuestra santa fe ni a las buenas costumbres, antes bien una lección importantísima a la inteligencia de muchos libros, cuya moralidad envolvió la antigua filosofía en tantas fábulas para exornación y hermosura de la poesía, pintura y astrología, y en cuyo momento los teólogos de la Gentilidad, desde Marcenio Trimegistro hasta el divino Platón, hallaron por símbolos y jeroglíficos la explicación de la naturaleza de las cosas, como consta del Pimandro y del Timeo, que los egipcios por cosas sagradas tanto escondieron del vulgo. Muestra el autor en este libro suma lección y faltaba verdaderamente en nuestra lengua, como la tienen las de Italia y Francia por varios autores: porque merece que Vuestra Alteza, siendo servido, le de la licencia que pide.

Y este es mi parecer, en Madrid, a dos de septiembre de mil y seiscientos y diez y nueve años.

Lope de Vega Carpio (29)

En el estudio realizado por Belén Tejerina en el año 1975 (30) se nos dice que cuando Fray Baltasar de Vitoria publica El Teatro de los dioses y sus 50 emblemas, la única mitología que existía era la del bachiller Juan Pérez de Moya (que hemos mencionado anteriormente), escrita con fin moralizador y que no proporcionaba el suficiente material a los autores de poemas mitológicos, por lo que se veían obligados a recurrir a textos en lengua extranjera.

Fray Baltasar es consciente de la situación y quiere escribir su Teatro para que sirva de ayuda a los que tratan de poesía.

"Para que hallen las historias y fábulas recogidas y dispuestas... sin andar revolviendo los libros de latinidad y otras lenguas extranjeras", porque -añade- "no todos los poetas saben latín y los que lo saben junto con otras lenguas no les debe molestar al leerlas en la suya propia" (31)

Sigue señalando Belén Tejerina (32) que la obra tuvo una gran aceptación entre los poetas barrocos, y el primero en testimoniarla fue Lope de Vega.

Piensa también que el Teatro tuvo que ser la fuente de información de todos los poetas que escribían sobre temas mitológicos: "Sus copiosas y preciosas citas, su racional estructura y sus ordenados índices proporcionaban un buen material erudito y una completa y precisa bibliografía" (33).

El objeto de su estudio consiste en intentar demostrar que entre los tratadistas más importantes que tiene presentes Fray Baltasar a la hora de componer su obra: Andrea, Alciato, Lilio, Natale Conti, Cantani, etc., destaca sobre todos ellos Boccaccio.

Belén Tejerina dice que muchas veces Fray Baltasar no cita las fuentes, a pesar del gran número de citas que aparecen, y basa su afirmación de la importancia que tiene Boccaccio en la formación de su obra en las ciento noventa citas del Teatro que demuestran que tenía que conocer el De Genealogía constituyendo una de las fuentes más importantes (34).

Fray Baltasar no maneja nunca el texto original. Para afirmar esto hay que basarse en el hecho de que aparte de que no lo cita nunca, tres citas hacen pensar que Vitoria creía que Boccaccio había escrito el De Genealogía en italiano.

Belén Tejerina observa cómo a través de todo el Teatro Fray Baltasar sigue constantemente a Boccaccio. Incluso afirma que muchos autores como Homero, Horacio, Pomponia Mela y Virgilio están presentes en el Teatro probablemente porque ya aparecían en el de Genealogía.

Por último llega a la conclusión de que Fray Baltasar pudo ejercer un gran influjo en la difusión de Boccaccio, para que fuese conocido entre los autores españoles del Siglo de Oro (35).

Teniendo en cuenta que el mismo Fray Baltasar en su abultado y bien informado manual de mitología: el Teatro..., no leyó a Boccaccio directamente, sino a través de traducciones del italiano que manejaban en la época, se podría decir con mayor seguridad que Lope leyó a Boccaccio de la misma manera, o a través solamente del libro de Fray Baltasar, ya que Lope utiliza el motivo mitológico como pretexto para

componer algunas de sus comedias, y para él la mitología no tiene una importancia y un fin en sí misma como ocurría con Fray Baltasar.

Aunque éste, naturalmente, dada su formación cristiana, intenta explicar muchos de los fenómenos mitológicos y en todos los casos presenta su más profundo rechazo hacia estas creencias; aunque, por otra parte, vemos un detallado esmero a la hora de narrar la fábula y acumular detalles que parece que no le desagradaban tanto como quiere demostrar cuando habla desde su visión de católico:

"Sólo pretendo mostrar al ignorante destino tan desigual y la ceguera tan grande con que vivió siempre la antigua Gentilidad" (36).

Por otra parte tenemos que tener en cuenta que casi todos los tratados mitológicos de la época incluyendo el de Pérez de Moya, o bien desvirtúan en cierto modo el mito, o lo presentan tan cual es pero añadiendo inmediatamente después de un apartado de "interpretación", donde dan un sentido moralizante a todo lo que allí se ha contado (Versión moralizante de la época).

Volviendo a la relación que Lope de Vega pudiese tener con el manual del padre Vitoria,

hay que señalar que este autor, además de citar constantemente a antiguas autoridades, también cita a personajes de su época, sobre todo a grandes poetas que introducen en sus obras temas mitológicos. Uno de los poetas que nombra frecuentemente es Lope de Vega, refiriéndose a él siempre con frases halagadoras: "El gran poeta Lope de Vega", "El no bien reconocido Lope de Vega", etc., y reproduciendo seguidamente sus versos.

Con estas citas, nos demuestra que ya había leído poemas mitológicos de Lope antes de componer su obra, o durante el tiempo de su composición y por lo tanto, Lope no se pudo inspirar en Fray Baltasar como únicas fuentes de información.

En conclusión, habría que suponer un conocimiento de Lope, al menos en la fuente que parece principal en la trama de sus comedias; los relatos de Ovidio en Las Metamorfosis. No se puede saber con certeza si halló esta fuente directamente pero sí que todos los manuales que pudo leer en su época se refieren a Ovidio como fuente principal.

Uno de los libros más reconocidos por los críticos como de gran influencia en Lope fue la



Officina de Ravisio Textor como ya señalamos (37). Muchos investigadores (38) señalan que Ravisio Textor constituye la fuente principal en la que Lope se basaba para multitud de asuntos. Sus copiosas citas provienen muchas veces de aquí y no hay detrás de ellas las largas horas de meditación del humanista. Lope aconsejó a su hijo Lopito en la dedicatoria de El verdadero amante que tuviera pocos libros pero escogidos para extraer de ellos las sentencias y anotarlas. Seguramente, él empleó un procedimiento parecido.

Vosters(39) también señaló la importancia de esta influencia de la Officina de Ravisio Textor en la obra de Lope.

Según este autor, el libro es una especie de "cocina del Renacimiento donde los autores guisaron toda especie de manjares, un taller de ideas prefabricadas, listas para el autoservicio"(40).

El libro se divide en los llamados "Títulos" o subdivisiones que tratan de Dios, del mundo, del tiempo, del hombre, del magistrado, de las artes liberales y de varias virtudes y vicios. Los "Títulos" se subdividen en capítulos en que predomina el rasgo de querer ilustrar un determinado caso con el mayor número de ejemplos.

posibles, relacionados con personas conocidas por la literatura antigua.

Así por ejemplo bajo el "Título" del Hombre se insertan un sinnúmero de párrafos que enfocan toda clase de maneras en que uno se puede terminar sus días. Hasta hay un párrafo titulado De Us qui latrinis perierunt (De los que murieron en el retrete). Cuando un poeta usuario de la Officina hace morir a su héroe en semejante lugar, puede dar más relieve al asunto enumerando toda una serie de ilustres modelos que perecieron del mismo modo.

Según Vosters (41) Montesinos ya observó que esta tendencia hacia la perspectiva heroica estriba en "recuerdos de aquella moral humana obstinada en medir las acciones humanas refiriéndolas a los paradigmas heroicos de la Antigüedad".

Pero hay que tener en cuenta que Lope no siempre se basaba en la enciclopedia de Textor, pues muchos de sus datos y citas provienen de la cultura general de la época. Teniendo también en cuenta la gran difusión de la Officina y la esclavitud plagaria de sus epígonos no son imposibles los préstamos indirectos y las citas de lance.(42)

Lope siente temor de recurrir a cada paso a la Officina, verdadera panacea de tópicos para los autores faltos de erudicción y de originalidad. Dicha vergüenza no extraña a quien sabe que Lope, tan necesitado de citar de segunda mano, censuró en Los Melindres de Belisa a los "latinistas", que sólo leen autores clásicos en romance. Cervantes, en el prólogo del Quijote, sin duda (para Vosters) con Lope en el pensamiento, explicó que no hacía falta conocer directamente a Aristóteles o Platón para poder citarles.

Ni siquiera hace falta conocerles por antiguas fuentes de lance como Plutarco, Valerio Máximo o Diógenes Laercio porque el Renacimiento había inundado el mercado con compendios hábiles de tópicos selectos y clásicos con ejemplos, aforismos, anécdotas y hechos exóticos de toda clase.(43)

Lope se remite relativamente poco al Téxtor; tres veces en las apostillas del Isidro, cuatro veces en las de La Arcadia, otras tantas veces en las de la Jerusalén y una sola vez en el texto de la Prueba de los ingenios. Esta prudencia por parte del Fénix no se observa solamente en el caso de la Officina sino también posiblemente en el de autores cuyas obras fueron

expurgadas o prohibidas por la inquisición.

El estudio de Vosters anteriormente citado se basa sobre todo en enumeraciones de mujeres ilustres y de animales curiosos que aparecen en la Officina y que influyeron con toda seguridad en Lope. Ya atenderemos ambos aspectos en las comedias mitológicas que correspondan.

Como hemos señalado anteriormente, los títulos o subdivisiones de la Officina se dividen en capítulos; suele venir al principio de cada capítulo una tabla de números en donde se da por orden alfabético el nombre de los asuntos que tratan en el libro y su correspondiente cita, por ejemplo, los datos acerca de la hechicera Medea vienen en el apartado "Fratrum et Sororum", al hablar de Eurídice, la famosa mujer de Orfeo, la incluye dentro del apartado "A Serpentibus Occisi" ya que su muerte la produjo una mordedura de serpiente, etc.. En realidad se trata de breves apuntes en los que se nos dan las características más esenciales y la historia de cada personaje. Por lo tanto este manual, en lo que a mitología se refiere, no pudo ser una de las principales fuentes de Lope ya que la brevedad de sus citas que inmediatamente remiten a la fuente, no posibilitan el desarrollo dramático que una trabadas historias pudiera

ofrecer. Otras fuentes importantes para la mitología del Siglo XVII son los libros de emblemas, que emplean frecuentemente para sus "ejemplos" personajes o historias de la mitología clásica, a los que se da una interpretación "moralizada".

Los libros de emblemas figuran tanto o más que los propios tratados de mitología en las bibliotecas de artistas del siglo XVII, ya que el uso continuado de la alegoría en sus obras los hacía imprescindibles para los pintores y con mayor motivo aún para los programadores de la iconografía, los cuales disponen siempre de varios libros de emblemas.

Algunos críticos con Rothberg (44) indican que los españoles ya desde el siglo XVI "read imported editions of the Anthology or came to know its themes through such intermediate latin sources like the Adagia of Erasmus the Epigramata of Ausonius and the Emblemata of Alciato".

Para Rosa López Torrijos (45) Alciato tiene para España la misma importancia entre los emblemistas que Ovidio tenía entre los autores clásicos. Entre los emblemistas españoles que parecen ser los más consultados están los dos hermanos Covarrubias; Jorge de Horozco y

Covarrubias es el primero en publicar sus Emblemas Morales en 1589, en los que relaciona historias profanas de la mitología con las de la Biblia, siguiendo una vieja tradición española; su hermano, Sebastián de Covarrubias, publica su obra en Madrid, en 1610 y le da el mismo título Emblemas Morales y la misma estructura de ilustración, mote, epigrama y explicación en prosa castellana.

Está generalmente admitido que Lope de Vega como todos los hombres educados de su época tenía algunos conocimientos de literatura clásica. Es casi imposible leer uno de sus largos poemas u otras partes de su obra sin encontrar alusiones de esta literatura como bien señala Jameson(46).

Es casi innecesario decir que Lope estaba enteramente familiarizado con los principales personajes de la jerarquía olímpica y plutónica y con concepciones generales tales como lares, penates, ninfas, sátiros, etc; entonces, formaban parte de la cultura de un hombre educado adquirida casi inconscientemente para los cuales ninguna fuente única definida puede ser asignada. Indudablemente, el autor clásico más popular y leído en el XVII fue Ovidio como señala Schevill (47)

En las comedias mitológicas de Lope comprobamos que sigue en lo fundamental a Ovidio. Ahora bien, esto no implica que Lope consultase esa fuente directamente sino que pudo hacerlo muy bien a través de los centones o manuales de su época que como hemos visto citan como una de sus fuentes principales a Ovidio.

La influencia italiana en Lope es una de las fuentes que no se puede omitir. Ya señalamos en la introducción la importancia del mundo italiano en nuestra literatura del Siglo de Oro y esto se hace especialmente visible en Lope de Vega. Algunos críticos (48) han señalado la importancia de Boccaccio en la obra de Lope, no ya sólo en el Genealogía Deorum que ya vimos en lo que a Mitología respecta sino también a la importancia del Decamerón en algunas obras de Lope como La Boda entre dos maridos y El servir con mala estrella. Así mismo también se ha señalado la importancia del relato de Griselda de Boccaccio, como fuente sucesiva de Petrarca, Bernat Metge, Joan Timoneda y Lope de Vega en Ejemplo de casados y Prueba de la paciencia.

Casi todas las menciones anteriores tienen siempre en cuenta la tesis de C. B. Bouland (49) sobre la influencia de Boccacio y

más concretamente el Decamerón en España. Esta investigadora llama la atención sobre el hecho de que, aunque los españoles retomen los mismos motivos boccaccianos, normalmente se utilizan los temas con una intención moral y ejemplarizante, donde se observa una marcada misoginia. En Boccaccio, no obstante hay un mayor acercamiento a nuestra época y a veces no puede contener su pluma como por ejemplo cuando da su merecido a Gualter, que hace pasar a Griselda por mil pruebas injustas.

Esta influencia italiana en Lope es muchas veces mutua, y hay algunos críticos como Fucilla (50) que ven a Lope como claro precursor de algunos autores italianos como Marino. En el citado artículo en concreto se señala la influencia de la comedia Adonis y Venus de Lope en el Adone de Marino. Como ya reseñamos antes someramente, hay una estrecha relación entre la pintura y literatura en nuestro Siglo de Oro, y ello aplicándolo más estrictamente al terreno de la mitología. Como señala Vosters (51) el Barroco es una época propicia a las comparaciones entre arte y literatura. La muy alta interpretación del símil horaciano "Ut pictura poesis" llevaba a una confusión de las dos formas de expresión, la del espacio y el tiempo. La voz "pintura" en este conjunto puede tener la acepción más amplia de lo



que llamamos hoy día las artes plásticas o visuales. También la palabra poesía ha de entenderse aquí en sentido más amplio, es decir, el de la literatura. En la España del Siglo de Oro la forma literaria que más fama le dió acierta ser la que más se asemeja a las artes plásticas: el teatro. Aparecen en sus textos elementos no dramáticos, pero visibles para los ojos de la imaginación como descripciones, figuras estilísticas, prefiguraciones, alusiones mitológicas, jeroglíficos, empresas y emblemas.

Aunque la unión entre arte y mitología es muy antigua, comprobamos que la poesía en el siglo XVII toma con frecuencia el tema mitológico pero en la pintura no será igual. El catálogo de la pintura mitológicas es reducido en especial si lo comparamos con el de la pintura mitológica francesa o italiana como señala Julián Gállego (52).

Aun así, el interés de las representaciones mitológicas tiene en España precedentes medievales como por ejemplo en Alfonso El Sabio en su obra Libro del Saber de Astronomía donde da una explicación de la constelación de Perseo que conserva el nombre del semidios helénico, como señala Diego Angulo (53).

Al igual que ocurre con la mitología en la literatura del Siglo de Oro, como se puede constatar muy bien el trabajo de R. López Torrijos, hay una serie de fuentes y tratados muy importantes para el desarrollo de este tema en la pintura como por ejemplo Precceti della pittura de Battista Armenini, Rávena, 1587, dónde, como señala Jean Seznec (54) se indican los autores que todo artista debe tener en su biblioteca; como por ejemplo la Genealogía de los dioses paganos para la fábula de Boccaccio, Las Metamorfosis de Ovidio considerándolas " la biblia de los pintores", etc..

Durante el siglo XVI los teóricos recomiendan a los artistas la lectura de obras instructivas y junto a esta aparece también el gusto por la erudición mitológica; se llega al convencimiento de que conocer exactamente los atributos de los dioses es nada menos que una condición del arte, así pues la ciencia mitológica no es un complemento ni tampoco un anexo sino una región del terreno propio del arte.

Se ponen de moda algunos manuales eruditos y a la vez "cómodos" en la consulta que permiten a los artistas enriquecerse con sus aportaciones. Sin duda alguna un tratado que

influyó grandemente en todos los artistas españoles fue Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias. Con escritos sobre la pintura por Lope de Vega, Valdivieso, Carducho, Vicencio, Juan de Jaúregui, etc., de Carducho. Este autor fue un artista culto y leído, aunque esto parece ser corriente en su época; dibuja y pinta y es nombrado pintor de Cámara a la muerte de su hermano. Sus diálogos se componen de ocho entre maestro y discípulo y están dedicados a Felipe IV. Se considera la obra más didáctica sobre pintura aunque sus enseñanzas están en oposición con su estilo. Él es partidario del clasicismo teóricamente, aunque en su obra se acerca más al naturalismo español. En sus Diálogos traza un cuadro descriptivo de la importancia de Madrid como centro artístico.

Hasta fines del XVII la Mitología fue monopolio de los reyes y de algunos grandes señores. Como señala Diego Angulo (55) los dioses paganos y los héroes de la Antigüedad triunfaron con todos los honores en los salones de Palacio y en las casa de la nobleza, aunque normalmente no representados por artistas españoles. Los tapices flamencos encontraron un amplio mercado en la Península, y junto a los de temas religiosos, se importaron también de asuntos

profanos, como el mitológico.

La actitud de la Iglesia no se hizo esperar y ya desde el Renacimiento comienzan de nuevo a censurar a quien perpetuaba el recuerdo de los dioses y a los "paganos" que los glorificaban como señala Seznec (56). Esta actitud es en vano puesto que el Cinquecento ve establecerse el imperio irresistible de la mitología en la literatura y en el arte.

Tras el Concilio de Trento se pensó que se iba a iniciar para el arte una era de austeridad cuyas primeras víctimas serían los dioses. Esto sucedió así en cierta manera pero lo cierto es que la mitología continuó poblando cada vez con mas fuerza de desnudos las galerías y los palacios, con el consentimiento y estímulo de la propia Iglesia en la persona de sus prelados hasta el punto de que las decoraciones paganas más importantes se realizan para cardenales, como por ejemplo Los palacios Farnesio de Roma y de Caprarola (57). Cuando en algún momento los artistas son duramente criticados, se defienden alegando que conservar la memoria de los dioses paganos carece de peligro ya que la superstición ha desaparecido del mundo y además los artistas no tienen elección: muchos señores o príncipes encargan para la decoración de sus palacios

figuras de este tipo y es preciso obedecerles. La Iglesia finalmente, recurre a un sistema que ya señalamos en su momento por su importancia, reconciliando así el mundo pagano y el cristiano: se trata de la alegoría. Ésta representa el antídoto moral de las representaciones mitológicas; basta prestar un sentido espiritual a la fábula para "santificarla". Cupido por ejemplo provisto de una aureola postiza se convierte en el niño Jesús.

Así podemos encontrarnos con que las fábulas más escabrosas son apólogos de excelente doctrina. Aquí retornamos a la importancia de algunos tratados que como el de Pietro da Cortona y el padre Ottonelli, como señala Julián Gallego (58) que con su Trattato della Pittura et Scultura no dejan de asegurar que las pinturas mitológicas de las galerías palatinas, no ofrecen peligro alguno si los dioses se interpretan simbólicamente. También en España y anteriormente en Italia tienen gran difusión los Diálogos de Amor de León Hebreo en los que da gran importancia a la interpretación alegórica: por ejemplo los amores de Júpiter corresponden a los Seis Días de la Creación del Mundo; los Tratados de Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria siguen esta línea. Posteriormente la cultura mitológica se vulgariza y hay unos manuales muy

representativos al respecto, como los de Giraldi, Conti y Cartari; en España como ya vimos, contamos con el Tratado Philosophía Secreta de Pérez de Moya y el Theatro de los dioses de la Gentilidad de Fray Baltasar de Vitoria.

Centrándonos en cuanto a Lope se refiere, hay numeros testimonios que señalan lo amante que fue Lope de Vega de la pintura. Cabello Lapiedra (59) nos señala que lo demuestra con creces en la Silva escribiendo sobre las excelencias de este arte y enviándole Carducho al que escribe: "le ofrezco estos requiebros (refiriéndose a la pintura) como a dama que quise tanto desde que nací a sus puertas" demostrando con ello que vio la luz primera en el taller de su padre que como todos los artífices bordadores, era a la vez pintor. Lope mismo se dedicó a la pintura en sus primeros años y lo confirma en la portada de El Peregrino y en su testamento en que dice que una de las habitaciones de su casa estaba dedicada a su estudio de pintor.

Camón Aznar (60) por ejemplo, hace hincapié en la capacidad receptiva de Lope que tenía que encontrar por fuerza en la pintura motivos de inspiración. En él se adivina su atención por las bellas pinturas su gozo ante las formas y colores concertados. Sus juicios sobre

la pintura no son valorativos: recoge las sugerencias que llegan a él sin cuidarse de su crítica. Lope relaciona muchas veces, como era costumbre en su tiempo en los tratadistas de arte, la poesía y la pintura. En las dos exige perfección, y perfección en Lope equivalía a belleza. En la acción de sus dramas los retratos son muchas veces elementos indispensables. Casi nunca estos retratos son elegidos ni criticados artísticamente sino utilizados simplemente como elementos dramáticos. Veremos posteriormente la posible influencia de algunos retratos en alguna de las comedias analizadas posteriormente.

La propensión ideal a buscar arquetipos pictóricos le lleva a Lope a presentar como pintores modélicos no los contemporáneos o a lo mejor los comprobables históricamente, sino aquellos que sólo por referencias humanísticas podía conocer. Lo que Lope desea son bellezas intangibles. A esto equivale, para Camón Aznar (61) el desdén por todos los nombres de pintores famosos y su consagración casi exclusiva a Apeles. Para Lope Apeles era el nombre tópico con el cual resumía toda la posibilidad expresiva de gracia y belleza. La afición a los cuadros mitológicos muy característica de su tiempo, encuentra también resonancia en los versos de Lope.

Lope fue amigo de artistas y pintores como por ejemplo Felipe Liaño, como señala Cabello Lapiedra(62). Este fue un gran retratista al óleo en retratos en chico por lo cual fue llamado pequeño Ticiano y a quien Lope escribió un epitafio.

Con Pacheco y Carducho visitó con frecuencia la casa de Velázquez, todo lo cual pone de manifiesto sus fervores por la pintura y su técnica según menciones frecuentes que encontramos en prosa y verso dentro de su producción.

Lope estaba tan implicado en el mundo de artistas y sobre todo en pintores que cuando éstos tienen o tuvieron un problema con el Consejo de Hacienda por el cobro de una alcabala, Lope no duda o dudó en salir a testimoniar en su defensa para evitarles el pago del impuesto como reseña entre otros críticos Bueso y Pineda (63).

Para Frederick de Armas (64) las comedias del Fénix de los Ingenios contienen múltiples y notables referencias a pinturas y pintores renacentistas como Ticiano y Miguel Ángel. Encontramos además curiosas referencias a pintores españoles de los Siglos XVI y XVII, así como muestras de gran interés por las obras de



Rubens. Contemporáneo de Lope y probablemente conocido por él. Vosters (65) también apunta la importancia de Rubens para Lope diciendo que dentro del Siglo de Oro, Lope ha sido quien más ha hablado del genio flamenco no sólo en España sino en el mundo entero.

Por último señalar como ejemplo un trabajo de Entrambasaguas (66) en el que también señala la importancia que tuvo para Lope la pintura reflejada en toda su obra, dando como ejemplo el soneto "Lo que hiciera París si viera a Juana", donde se refiere a la manzana que será de la discordia entre Juno, Minerva y Venus. Esta escena ha sido objeto de innumerables interpretaciones estéticas. Este crítico señala que hay un paralelismo cronológico entre el soneto y los otros cuadros de Rubens sobre el juicio de París, los dos en el Museo de Prado, y que hay muchísima similitud entre la disposición de las figuras en el cuadro de Rubens, tratamiento de belleza femenina y colorido y el soneto de Lope. Los dos destacan visiblemente en sus obras a una mujer (Venus, Elena Fourment posiblemente para Rubens, y Venus, Juana la lavandera para Lope). Por otro lado también hay referencias de Lope a Miguel Ángel aunque de este gran artista nunca hubo obras en España.

Esta interrelación pintura y poesía en Lope de Vega es mutua, y así algunos estudiosos como Vosters (67) han señalado la influencia de los Autos Sacramentales de Lope de Vega sobre la pintura de la época. Da como ejemplo la deuda que en su opinión tiene el retrato ecuestre " Júpiter Filipe" con ciertas escenas de El Brasil Restituido de Lope de Vega.

Posteriormente al analizar las comedias por separado respecto a sus fuentes, veremos si hay algún caso en concreto como inspiración pictórica para Lope.

Como breve conclusión de las fuentes que Lope pudo consultar para sus obras mitológicas, podemos señalar lo mencionado anteriormente sobre el empleo de fuentes clásicas, que puede remitir en muchas ocasiones a manuales de la época, si bien para algunos aspectos en particular se pudo inspirar en manifestaciones pictóricas sobre representaciones mitológicas de su misma época y que como hemos visto hablan de las mismas fuentes clásicas.

Lo que más resalta en el tema mitológico independientemente de estos aspectos, es la invención y originalidad de la que siempre hace alarde Lope. Aunque toma como trama principal un

asunto por todos conocidos añade tales episodios y personajes que cada una de las comedias son una auténtica recreación más que una mera adaptación.

Tampoco podemos olvidar en un trabajo comparativo el valor independiente que cada pieza tiene, su propio cuento o historia cuyo valor no es sólo literario sino también sociológico, revelador de una época y con una especial cosmovisión psicológica del ser humano de sus valores, de la capacidad de un autor que sólo en parte se contiene en su germen.

## FUENTES DE LAS COMEDIAS MITOLOGICAS

- (1) ALONSO, Amado, "Lope de Vega y sus fuentes", Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y cuero, VIII(1952), págs. 1-24.
- (2) BAHISTESSA, Angel J, "Las Fuentes, la fuente. Tradición e invención en Lope de Vega y Carpio" Románica, La Plata, 9( 1980), págs. 29-55.
- (3) ZAMORA VICENTE, Alonso, Lope de Vega, Barcelona, Salvat, 1985, págs 94-95.
- (4) ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: "Una traducción latina de Lope de Vega", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XVII (1935), págs 3-13.
- (5) DE LA BARRERA, Cayetano Alberto, Nueva biografía de Lope de Vega Madrid, Tomo I de las Obras Completas de Lope de Vega RAE, págs 31, 39 y 585.
- (6) TOMILLO Y PEREZ PASTOR, Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos, Madrid, 1901, pág 14
- (7) Op. Cit. pág 19
- (8) Op. Cit. pág 51
- (9) MILLE Y JIMENEZ, Juan, Un epigrama latino de Lope de Vega, New York, Pacis, 1921.
- (10) MONTOTO DE SEDAS, Santiago, "Una censura inédita de Lope de Vega en una tradición de la Iliada", BRAE XX (1933) págs 523-28.
- (11) MILLE Y JIMENEZ. Op. Cit. Págs 544-563
- (12) ENTRAMBASAGUAS. Op. Cit pág 6.
- (13) GONZALEZ DE AMEZUA, Epistolario de Lope de Vega, Madrid, Tomo III, pág 238.
- (14) GONZALEZ DE AMEZUA. Op. Cit. Tomo III, pág 122
- (15) GONZALEZ DE AMEZUA, Op. Cit. Tomo IV, pág 98
- (16) ROTHBERG, IRVING, "El amor enamorado de Lope de Vega y la tradición mitográfica", Mac Curdy, Raymond: Estudios sobre el siglo de Oro en homenaje a Raymond R. Mac Curdy, eds. A González, T. Halzapel and A Rodríguez, Alburquerque, University of New Mexico, Madrid, Cátedra, 1983.
- (17) LOPEZ TORRIJOS, Rosa, La mitología en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1985.
- (18) LOPEZ TORRIJOS, Rosa, Op. Cit pág 36
- (19) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas: Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares en Obras de Lope de Vega, Tomo VI, Madrid, BAE, 1896, págs IX-C-XI
- (20) MARTIN, H.M. L, de V's, "El Vellochino de Oro in relation to its sources", Modern Language Notes, XXXIX, págs 142-49
- (21) ROTHBERG, Irving, "El amor enamorado de Lope de Vega y la tradición mitográfica", Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond Mac Curdy, Madrid, Cátedra, 1983
- (22) LOPEZ TORRIJOS, ROSA, Op. Cit págs 40-41
- (23) VEGA Y CARPIO, Lope Vega de, La fábula de Perseo o la bella Andrómeda, Ed. Michael Mac Gaha, Kassel Editor Reichenberg, 1985, págs 10-16
- (24) BOCCACCIO, Giovani, Genealogía Deorum, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- (25) BOCCACCIO, Giovani, Op. Cit. pág 17
- (26) LOPEZ TORRIJOS, Rosa, Op. Cit pág 42

- (27) FERNANDEZ ARENAS, José: "Sobre los dioses de los gentiles de Alonso Tostado Ribera de Madrigal", AEA (1976), págs 338-343.
- (28) VITORIA, Fray Baltasar de, Teatro de los dioses de la Gentilidad, Valencia, 1646, Dos tomos. (En el prólogo al lector)
- (29) VITORIA, Fray Baltasar de, Teatro de los dioses de la Gentilidad, Valencia, 1646, 2 tomos.
- (30) TEJERINA, Belén: "El de Genealogía Deorum Gentilium en una mitografía española del siglo XVII: El Teatro de los dioses de la Gentilidad de Fray Baltasar de Vitoria". Revista de Filología Española (1975), n° 55
- (31) VITORIA, Fray Baltasar de, Op. Cit.
- (32) TEJERINA, Belén, Op. Cit. pág 7
- (33) Op. Cit. pág 8
- (34) Op. Cit. pág 8
- (35) Op. Cit. pág 9
- (36) VITORIA, Fray Baltasar de, Op. Cit.
- (37) RAVISIUS TEXTOR, Johanes, Officinae Ravisii Textoris epitome, 1960.
- (38) ZAMORA VICENTE, Alonso, Lope de Vega, Pág 94  
VOSSLER, Kart, Lope de Vega y su tiempo, Madrid, 1933, pág 131.  
LOPE DE VEGA, Barlaan y Josafat, ed. José F. Montesinos, en Teatro Antiguo Español. Textos y Estudios VIII, Madrid, 1935, págs 241-245.  
JAMESON, A.K: "Lope de Vega's Knowledge of classical Literature", Bulletin Hispanique, pág.495.  
LOPE DE VEGA, Jerusalén conquistada, ed. de J. de Entrambasaguas, Madrid, 1951-54, III 80, pág 267.  
TRUBLOOD, Alan.S: "The Officina of Ravisios Textor in Lope de Vega's Dorotea", H.R. 26 (1958) págs 135-141.  
LOPE DE VEGA, La hermosa Ester ed. Cecilia Ross, Berkeley, 1952. 255.v.50  
MC CREADY, Warren T, La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos, Toronto, 1962, pág 89  
LOPE DE VEGA, El conde Fernán González. Tragicomedia, ed. Raymand Marcus 1963, págs VIII-XXVII  
SIBYWE SCHEID: "Petrarkismus in Lope de Vegas Sonetten", Untersuchungen zur Sprachund literaturgeschichte der romaniachen Völker, Bd. IV (Juliesbaden 1966) pág 84.
- (39) VOSTERS, Simón A: "Lope de Vega y Juan Revisio Textos Nuevos datos", Actas del Congreso Internacional de Hispanistas, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982 págs 785-812
- (40) Op. Cit pág 790
- (41) VOSTERS. Op. Cit pág 790
- (42) Op. Cit. Pag 791
- (43) VOSTERS Op. Cit pág 793
- (44) ROTHBERG, Irving P: "Lope de Vega and the Greek Anthology", Romanische Forschungen 87 (1975), págs 239-256.
- (45) LOPEZ TORRIJOS, Op. Cit pág 46.
- (46) JAMESON, A.K.: "Lope de Vega knowledge of classical literature", Bulletin Hispanique, XXXVII (1936) pás.444-501
- (47) SCHEVILL, Ovid and the Renaissance in Spain

(48) ARCE, Joaquín: "Comedias de Lope basadas en cuentos de Boccaccio" Actas del Coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana, Roma, Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma, 1981.

MEGWINOFF, Andreu, Grace E: "G.X.8 del Decamerón, Posible fuente de la boda entre dos maridos de Lope de Vega, o mito de Apolo, fuente común" LVOTE, 1981, págs 179-202

METFORD, JCS, "Lope de Vega and Boccaccio's Decameron", Bulletin of Hispanic Studies IXXX, Liverpool (1952), págs. 75-86.

ROMERA CASTILLO, José: "Un tema boccacciano Lope de Vega y Joan Timoneda", Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I. Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, EDI 6, 1981, págs 203-16

(49) BOURLAND, C.B.: "Boccaccio and the Decameron", Revue hispanique, XII (1905) págs 157-58.

(50) FUCILLA, J.G: "A Classical theme in Lope de Vega and G.B. Marino", Modern Language Notes, LX, Baltimore (1945) págs 287-290.

(51) VOSTERS, Simon A: "El intercambio entre el teatro y la pintura en el Siglo de Oro español" Diálogos hispánicos de Amsterdam, Amsterdam, Univ, 1981

(52) GALLEG0, Julián, Visión y Símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1984.

(53) LOPEZ TORRIJOS, Rosa, Op. Cit. pág 54

(54) SEZNEC, Jean, La survivance des dieux antiques, Londres, Studies of the Warburg Institute, vol, XI, 1940

(55) ANGULO INIGUEZ, Diego: "La mitología y el arte español del Renacimiento", BRAH, CXXX, 1 (1952), págs 63-209.

(56) SEZNEC, Op. Cit. pág 34

(57) SEZNEC, Op. Cit. pág 35

(58) GALLEG0, Julián, Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1984

(59) CABELLO LAPIEDRA, Luis María: "Lope de Vega y el arte de su época", Acción Española, Madrid (1935), págs 251-68.

(60) CAMON AZNAR, José: "Citas de arte en el teatro de Lope de Vega", Revista de Ideas Estéticas III (1945), págs 233-74.

(61) CAMON AZNAR, Op. Cit. pág 253

(62) CABELLO LAPIEDRA, Op. Cit pág 258.

(63) BUESO Y PINEDA, Agustín de la Paz: "Lope de Vega y la pintura", Ilustración Española y Americana, Madrid, XIX (1875), págs 362-363.

(64) DE ARMAS, Frederik: "Pintura y poesía: La presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega" LVOTE. Actas del 1 congreso internacional sobre Lope de Vega, Madrid, Edi 6, 1981, págs 719-732.

(65) VOSTERS, Simón A: "Lope de Vega y Rubens" LVOTE, Op. Cit. págs 733-744

(66) ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: "Lope de Vega y Rubens y al fondo Miguel Angel", Punta Europa IX (1964), págs 52-67

(67) VOSTERS, Simón, A: "El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español", Diálogos Hispánicos de Amsterdam, Amsterdam, 1981, págs 15-37

**FUENTES DE ADONIS Y VENUS**

Esta comedia, como la llamó Lope, está fundada en uno de los mitos más conocidos y que más veces ha sido explotado por el arte.

La forma más generalmente admitida del mito (1) es la siguiente: Mirra, hija de Cínirios y de Mirra, se enamora de su padre y consigue consumar su incestuoso amor con la ayuda de su nodriza una noche a oscuras. La nodriza hace creer a Cínirios que es una joven quien no conoce y que enamorada de él prefiere mantener el incógnito. Cínirios con el tiempo, siente curiosidad, y prepara secretamente una luz. Por la noche descubre a su hija Mirra e intenta atravesarla con una espada. Mirra sale del país huyendo, recorre la Arabia y la Panquea y se detiene finalmente en el país de los Sabeos, cuando ya estaba embarazada. Pide a los dioses ser transformada y éstos la convierten en el árbol de la Mirra. El niño nace del árbol con la ayuda de Lucina.

Se resquebraja la corteza del árbol y aparece un niño, una criatura ya entonces hermosísima que las Háyades depositan en la hierba y que se llamará Adonis. Va creciendo y al llegar a ser un apuesto joven se enamora de él Venus. Ovidio dice que esto sucedió porque una



flecha que sobresalía de la Aljaba de Cupido, estando éste besando a su madre, rozó el pecho de ésta produciéndole la herida de amor. Adonis es aficionado a la caza y muere atacado por un jabalí al que ha herido. Venus decide convertir en flor la sangre que ha manado del cuerpo de Adonis y hace que de ella brote una anémona. En Ovidio antes de eso, Venus ha contado a Adonis la historia de Atlanta e Hipómenes y su metamorfosis final y ahora, al ver muerto a Adonis menciona la metamorfosis que en otro tiempo operó Perséfone, celosa, en la Ninfa Mente, amada por Plutón, convirtiéndole en la Mara de la Menta que es lo que significa su nombre.

Esta versión encuentra una importante variación en la Grecia antigua. Así Apolodoro cuenta que Afrodita, enamorada de Adonis, para ocultarle a los ojos de todo el mundo le encerró en un arca cuya custodia confió a Perséfone (Proserpina) que encendida también en sus amores no quiso entregar el depósito. Sometida la cuestión al fallo de Zeus, éste decidió que pasaría ocho meses del año con Afrodita y cuatro en la sombría morada de Perséfone.

En Ovidio, la historia de Adonis enlaza con la de Hipómenes y Atlanta, ocupando una parte considerable del libro y de Las Metamorfosis,

desde el verso 540, en que acaba la fábula de Mirra, hasta el 739 en que el libro termina.

Es imprescindible acudir a este libro puesto que parece constituir la fuente principal para Lope.

Según Menéndez Pelayo (2) Las Metamorfosis es uno de los libros de la Antigüedad que conserva más crédito en la Edad Media, llamándole la Biblia de los poetas. Estaba tan divulgado en España que según este autor, El Tostado no dudó intercalar en el comentario a Eusebio casi íntegro el texto ovidiano, traducido y glosado por él.

Sigue diciendo M. Pelayo que de entre los poetas castellanos que desarrollaron el mismo tema se encuentran D. Mendoza, Juan de la Cueva, El Conde de Villamediana, etc.. Así mismo el tema de Adonis ha aparecido varias veces en el teatro, casi siempre en forma de ópera o tragedia musical.

En esta comedia Lope nos presenta dos planos diferentes que se interrelacionan. En primer lugar nos encontramos con un grupo de personajes que son pastores y que tienen planteada una intriga amorosa desde el principio

de la obra. Estos personajes son: Albania, Camila, Timbreo, Menandro, Frondoso y Tebanfro. Por otra parte está el grupo de los dioses que presentan sus correspondientes relaciones entre sí: Apolo, Venus, Cupido y Terifarte.

Parece que el libro de Las Metamorfosis de Ovidio, constituye la fuente principal de esta comedia pero Lope introduce variaciones muy importantes que no se pueden dejar de señalar.

La mezcla de los planos señalados anteriormente con sus correspondientes intrigas es lo que da gran originalidad a esta comedia.

Al principio de la obra, vemos como tres pastores: Menandro, Timbreo y Frondoso están enamorados de la pastora Camila. Una vez que ya está planteada la situación, cambia rápidamente la escena y nos encontramos con Atlanta que con un dardo en la mano se dirige a consultar el oráculo de Apolo:

"Saber quiero de Apolo  
en su templo divino,  
qué esposo quiere darme  
en casamiento"(3)

Aquí, este episodio es puesto por Lope

en el mismo plano que el de la conversación de los pastores. Estos interrumpen su conversación cuando ven venir a Atlanta. En Ovidio, en cambio, el episodio de Hipómenos y Atlanta, aparece como una digresión. Venus, estando en actitud amorosa con Adonis, decide contarle esta historia en la cual Venus tuvo una importante parte.(4)

En cuanto a los demás manuales que se citan en la introducción como el de Pérez de Moya y la traducción de Las Metamorfosis de Jorge de Bustamante hay que decir que este segundo (5) sigue a Ovidio en lo principal intercalando en el relato que hace Venus a Adonis cuando están recostados en un árbol. Sin embargo en el primero la historia de Hipómenes y Atlanta es un relato totalmente independiente del de Venus y Adonis y no aparecen entrelazados. Lo mismo ocurre en Textor y Boccaccio.

En la comedia de Lope, es interesante el monólogo que va desarrollando Atlanta, mientras camina hacia el templo de Apolo. La conclusión de sus pensamientos es que ella se ve en la humana necesidad de buscar su pareja : "¿Cuál animal no tiene su semejante con quien ande y viva?"(6). Este monólogo es una ampliación recreativa de Lope de la idea que nos insinúa Ovidio, cuando Atlanta decide ir a consultar el Oráculo:

"Consultó ella el Oráculo acerca de su esposo"(7). Los tres pastores, enamorados de Camila, llegan también hasta el templo de Apolo para consultar el Oráculo y coinciden allí con las pastoras Camila y Albania. Lope aquí, hace coincidir la historia de los tres pastores, de su pura invención, con la de Atlanta que toma de la tradición mítica, aunque ya hemos visto que cambiando totalmente la situación. El oráculo da respuestas desabridas a todos.

En Ovidio, la respuesta que da el Oráculo a Atlanta es mucho más dura y desesperanzadora: "Nada te conviene un esposo, Atlanta, huye de tener esposo, y aún así no conseguirás librarte"(8).

En Lope, esta respuesta no es tan tajante: "Tarde Atlanta, y con peligro"(9).

Esta misma respuesta es la que encontramos en la traducción de Jorge Bustamante (10), en ella, Febo Apolo dice a Atlanta que no se podría casar hasta cierto tiempo pero que al final lo haría con gran peligro.

Sin embargo en la Philosophía de Pérez de

Moya (11) la respuesta es casi exacta a la que da Ovidio.

En el nuevo monólogo que tiene Atlanta después de conocer el veredicto, vemos como Lope respeta perfectamente el relato ovidiano en la reacción que tiene Atlanta: vive por los montes fugitiva y jura un apartamiento total de los hombres. Este detalle es también exactamente igual en los dos manuales que acabamos de mencionar.

Posteriormente, aparecen en escena Venus y Cupido. Lope ha dado a estas relaciones entre madre e hijo un tinte paródico que ya veremos más adelante con algunos ejemplos y que en Ovidio no aparece en absoluto. Aquí tenemos un nuevo ejemplo de la creación de Lope. Incluso la manera de quedar herida Venus, y por lo tanto enamorada de Adonis, es distinta en ambos.

En Lope, el niño Cupido, en venganza de una pequeña disputa que acaba de tener con su madre, decide conscientemente lanzar una de sus flechas para que pueda hierirla de amor y quede así demostrado hasta donde puede llegar (herir a su propia madre) (12). Sin embargo en Ovidio (13), Venus se rozó inconscientemente con una flecha que sobresale de la aljaba de Cupido y así

queda sin querer prendada de la belleza de Adonis. En Pérez de Moya (14) sólo se dice que fue amado por Venus por gentil mozo.

En el relato de Lope Venus y camila se encuentran en el bosque. Camila confiesa su amor por Adonis, y Venus decide actuar como intermediaria aunque sus propósitos son bien distintos. Aquí vemos de nuevo la mezcla de intrigas que realiza Lope con los distintos planos: Pastores / Dioses.

Camila cuenta a Venus el origen de la historia de Adonis. Aquí vemos como Lope sigue fielmente el relato de Ovidio: Adonis nace de los amores incestuosos de su madre Mirra que finalmente es convertida en árbol por obra de los dioses.

Algunos manuales como la Officina (15) y la Philosophía (16) de Pérez de Moya también señalan a Adonis como hijo de Mirra.

Añade Revisio Textor que era muy hermoso y de buena presencia y Pérez de Moya le llama "Gentil mozo".

Lope sigue también por supuesto esta idea tan extendida en la tradición de la belleza de

Adonis y así dirá por boca de la pastora Camila:

"Adonis tiene por nombre,  
amores mejor dijeran  
porque todos los del mundo,  
se cifran en su belleza" (17)

Sin advertir la presencia de Camila y Venus aparece Adonis. Hace también un monólogo en el que se vuelve a observar la recreación o invención incluso que realiza Lope en los elementos del mito: Adonis se lamenta de su desgraciado origen; Venus y Adonis tienen un forcejeo amoroso; Adonis se siente atraído por la belleza sobrenatural de Venus; pero sabe que Marte y Apolo han sido sus amantes, con lo que siente temor de que pudieran tomar venganza.

Esto es lo que sucederá realmente porque Apolo recurre a la furia de Tifontes. Esta divinidad infernal remueve la saña del jabalí que acabará con la vida de Adonis.

Lope introduce con gran acierto este motivo romántico y dramático a la vez de la muerte como consecuencia de los celos, cosa que en Ovidio no aparece pero sí en Fray Baltasar (18). Por lo tanto Lope sí que coincide con Fray Baltasar en el hecho de que la muerte de Adonis



sea producida por los celos pero introduce una pequeña variante: En Fray Baltasar, Marte, lleno de celos envía el mismo jabalí que acabará con la vida de Adonis, mientras que en Lope, son Marte y Apolo los que están enamorados de Venus. Será éste último el que recurra a la furia de Tifontes que remueve la saña del jabalí acabando con la vida de Adonis.

Posteriormente, Lope vuelve a jugar con la intercalación de la historia de Hipómenes y Atlanta, tan diferente de como nos la presenta Ovidio. Atlanta ya ha sido presentada y abandonada en el primer acto. Ahora, en el segundo acto, aparece Hipómenes, con lo cual se continúa esta historia. Lo curioso está en que éste aparece en compañía de los pastores, los cuales le ponen en conocimiento de la historia de Atlanta: perseguida por sus admiradores pone una condición para poder llegar a tener su mano: ganarla en una carrera, y el que no sea capaz de alcanzarla morirá.

Lope, respetando fielmente a Ovidio, por boca de Hipómenes les llama locos a los pretendientes que hacen esto y se ríe de ellos, exactamente igual ocurre en la traducción de Bustamante (19) y la Filosofía (20) de Pérez de Moya.

Pero cuando Hipómenes ve a Atlanta se enamora de ella y decide participar. Aquí hay una diferencia respecto a Ovidio que ha señalado Henri H. Martín (22): el apasionamiento de Hipómenes hacia Atlanta fue causado al verla en la carrera. Cada paso que daba ella sólo servía para acentuar su encanto físico y sin embargo Boccaccio afirma que Hipómenes la conoció por casualidad y fue atraído por su esplendor. Este Hipómenes deseó estar en la carrera para ganarla. Lope le sigue exactamente en este detalle y su tratamiento.

Se da una atracción mutua entre Hipómenes y Atlanta, y al mismo tiempo un deseo de ésta de que Hipómenes no participe por miedo a que tenga que morir.

Así aparece tanto en Lope como en Ovidio:

Lope: "Vete, mancebo y no quieras

pagarme mal este amor

mira que la muerte esperas"(21)

Ovidio: "Vete mientras aún puedas forastero,

y abandona un tálamo sangriento"(22)

Así mismo Hipómenes en los dos autores, se jacta de su linaje y dice ser hijo del rey Megareo. Ovidio añade que es nieto de Neptuno y ya hemos visto que sucede lo mismo en Pérez de

Moya aunque aquí es Atlanta quien lo recuerda.

Seguidamente, Hipómenes invoca la ayuda de la diosa Venus para ganar la carrera.

Esta se desarrolla igual en los detalles principales para los dos autores, con la pequeña variante de que Lope, aludiendo a las tres manzanas de oro que arroja Hipómenes, dice que las tenía guardadas Medea con arte mágico, y esto en Ovidio no aparece ni tampoco en los manuales de la época.

Cuando se casan Hipómenes y Atlanta van paseando un día por el bosque. Lope por boca de Hipómenes da una interpretación original de las manzanas de oro arrojadas, basándose en la ortodoxia. Esto se comentará más adelante al hablar de Boccaccio.

El templo al cual entran y profanan con su acto amoroso es un templo consagrado a Venus en Lope y a Cibeles en Ovidio. Pérez de Moya (23) y Bustamante(24) se refieren a que el templo es "de la madre de los dioses", sin especificar de cuál de las dos divinidades se trata o pudiéndose referir también a Juno.

Así cuando soportan el castigo por su

desacato, los dos son convertidos en leones pero mientras para Ovidio estos leones son los que conducen el carro de Cibeles, para Lope vagan libremente por la selva.

En Ovidio (25), Venus es ofendida por los amantes pues Hipómenes después de conseguir a Atlanta se olvida de agradecer a Venus la ayuda prestada y no hace ningún sacrificio en su honor. Entonces Venus hace que al pasar juntos al templo de Cibeles, Hipómenes sienta una gran pasión por Atlanta y yazga con ella allí mismo sabiendo la reacción de la diosa por profanar su templo.

Pero en Lope, Venus monta en cólera no sólo por la falta de agradecimiento sino porque Hipómenes se atreve a decir que Atlanta es más bella que Venus, hiriendo así la vanidad y orgullo de la diosa:

"No hay Venus ya, ni de amor  
otra diosa que Atlanta"  
"Porque confesar la hiciera  
que eres más bella, y que a ti  
el arco y la flecha te diera" (26)

Ya en el tercer acto, se da el desenlace de todas las intrigas anteriores tanto de hombres, que en este caso son los pastores, como de dioses.

Tanto en Ovidio como en Lope, Venus presagiando la desgracia, pide a Adonis que tenga cuidado:

"No querría que  
te sucediera nada"(27)

Lo mismo sucede en Ovidio. En Pérez de Moya (28) y Bustamante (29) aparece también el mismo hecho y casi con las mismas expresiones. Venus amonesta a Adonis para que no cace fieras como leones, lobos, osos, puercos, etc., pero sobre todo estos últimos o jabalíes pues eran: "bestias bravas y muy dificultosas para matar"(30)

En Lope, Adonis tiene una reacción que podríamos llamar varonil, frente a las advertencias casi maternas de Venus:

"Oh, como vienes extraño!  
¿Ya mi valor se te olvida?".(31)

Con este gesto quizá quiere deshacer la imagen un tanto afeminada que este personaje tiene desde Ovidio. En Lope sin embargo también se hereda a pesar de esto puesto que esta extraordinaria belleza tiene que rayar en lo femenino.

Estando Venus y Adonis en actitud amorosa, Venus cuenta a su compañero la historia de Hipómenes y atlanta. Esto aparece exactamente en Ovidio pero Lope se toma una gran libertad; intercala la historia tal y como lo hace Ovidio en su texto pero al mismo tiempo cuenta la misma historia incluyéndola en la de los pastores, como si Hipómenes y Atlanta fueran personajes reales que viviesen y compartiesen el mismo tiempo y lugar que los pastores. Aquí vemos como Lope juega con dos tiempos diferente, pasado y presente, situándolos en un mismo plano narrativo.

Otro punto de variación que encontramos es que en Lope, Adonis se queda dormido después del relato y tiene un sueño desagradable que es la premonición de su propia muerte (32).

El conflicto de los pastores se resuelve. Camila y Albania, desengañadas al no poder conseguir el amor de Adonis, deciden dedicar su amor a Timbreo y Menandro, así resuelve Lope la situación de los dos personajes ficticios que introduce en su comedia, y que enamorados de Adonis no tienen existencia en el mito puro.

En cuanto a la muerte de Adonis, todas

las versiones coinciden en que al descubrir el jabalí tira su venablo contra él: de forma sesgada en Ovidio (33) en el rostro del puerco, según Bustamante (34) y en el pecho según Lope (35). Sea como fuere el resultado en todos los casos es que el jabalí embiste a Adonis y le mata clavándole los colmillos. Todos coinciden en señalar que de la sangre de Adonis por obra de Venus surge una flor de color bermejo, parecida a la que suelen producir los granados. Lope recoge este hecho pero sin especificar tanto como es la flor. Dice simplemente que de su sangre surge una rama llena de flores y hojas.(36).

Fray Baltasar (37) añade dos variantes respecto a esta cuestión: Dice basándose en Textor y en Fausto Sabeo que unas rosas blancas se convierten en coloradas con la sangre de Adonis, y siguiendo a Ruelio, dice que se convirtieron en rosas porque Cupido derramó un vaso de néctar divino con las alas cuando revoloteaba sobre las mesas, colocadas para un banquete de los dioses.

En esta comedia de Adonis, ya hemos señalado un rasgo en común con Boccaccio: en la fábula de Hipómenes y Atlanta, Boccaccio (38) y Lope (39) coinciden frente a Ovidio(40) en que Hipómenes ve por casualidad a Atlanta en la

carrera y se siente atraído por su esplendor queriendo participar inmediatamente. En líneas generales hay que decir que Boccaccio sigue fundamentalmente a Ovidio la mayoría de las veces y lo suele citar en casi todas las historias de dioses que narra. En esta fábula de Adonis, la línea argumental en general coincide en los autores: Mirra es hija de Cíniras. Se une a él sexualmente en la oscuridad y cuando es descubierta por su padre, éste la quiere matar.

Boccaccio (41) coincide con Ovidio (42) en que Venus es golpeada al azar por su hijo Cupido y por éste motivo se enamora de Adonis: mientras que ya vimos que en Lope (43), Cupido dispara uno de sus dardos amorosos a su madre intencionadamente.

Otro detalle en común que también se comparte con los manuales citados es el hecho de que Venus aconseja a Adonis que no se acerque a animales peligrosos. Así mismo es coincidente en los autores la metamorfosis de Adonis en la flor de la Anémona con una pequeña variante: en Ovidio y las versiones que hemos visto al igual que en Lope se especifica que esta flor surge de la sangre de Adonis, mientras que en Boccaccio no.

A pesar de esta igualdad en la línea



argumental también se producen importantes variaciones, como por ejemplo que tanto en Ovidio (44) y las versiones vistas como en Lope (45). Mirra se metamorfosea en árbol y da a luz un hijo, por esto la fábula motiva el nombre del árbol de la mirra en este hecho. Sin embargo Boccaccio cuenta que Mirra huye hasta Sabas, cuando es descubierta por su padre Cíniras. Este la persigue, y cuando la alcanza, la golpea con la espada arrancando al hijo concebido.

Por otra parte es interesante dentro de este relato la interpretación alegórica que hace Boccaccio(46) de alguno de los elementos de la fábula de Hipómenes y Atlanta y que no aparece ni en Ovidio ni en Lope, pero sí en algunos de los manuales citados. El hecho de recoger Atlanta las manzanas de oro en la famosa carrera es símbolo para Boccaccio de que la dureza de las mujeres se puede quebrantar con oro y regalos. Dice que el sexo femenino está siempre deseoso y ávido de oro.

El castigo impuesto a los amantes es la consecuencia para Boccaccio de su exceso en las delicias humanas. Además de esto, por soberbios son convertidos en leones, significando esto que todos estamos sometidos a las leyes del mundo y su orden.

En los compendios de la época de Lope estas interpretaciones alegóricas, son muy abundantes. Por ejemplo en Pérez de Moya (47) se dice que el hecho de que Venus diera a Hipómenes las tres manzanas significa que los amadores con hirviente deseo dan lo que tienen y sólo les mueve el carnal deseo. Además es precisamente Venus quien los trajo porque ésta es la diosa del amor carnal. Dice también que el hecho (según el mito) de que sólo Hipómenes viese a Atlanta denota solamente los amores carnales que están en el corazón de los amantes como todos los deseos.

Lope se sentirá influido lógicamente por estas interpretaciones tan corrientes en su época y así, aunque no tome los motivos concretos respecto a las manzanas que acabamos de decir, sí que hace una interpretación alegórica propia basada en la ortodoxia:(48) Dice que las tres manzanas equivalen a las tres potencias del alma; memoria, entendimiento y voluntad. Ninguna de estas interpretaciones por supuesto, aparece en Ovidio.

En cuanto a Fray Baltasar de Vitoria (49) que como hemos visto, su Teatro es una de las lecturas seguras de Lope. Sigue la historia de Venus y Adonis en sus líneas principales diciendo que para ello se basa en Higino con sus fábulas

y San Fulgencio con su Mitología, también en Plutarco y Ovidio.

Comienza su relato en el momento en el que Venus, enojada contra la madre de Mirra por afirmar que es mas bella que la diosa hace que se encienda un amor deshonesto fijándose en su padre. Según Fray Baltasar: "Y dice Juan Boccaccio que como la vio tan perdida de creer la posibilidad determinó ahorcarse"(50). Así, siguiendo a Boccaccio, coincide con el resto de las versiones. Para la historia de la huida de Mirra y del nacimiento de Adonis dice que se basa en Ovidio.

Fray Baltasar recoge la fábula de Adonis siguiente: una vez recogido por Venus, lo entrega a Proserpina para que lo guarde. Esta, enamorada de su belleza, decide quedarse con él. Entonces, las dos diosas, van a querellarse ante Júpiter. Éste decide que Adonis permanecerá cierta parte del año con cada una. Esta versión recogida por Fray Baltasar no ha aparecido en ninguno de los autores aquí analizados excepto Pérez de Moya y tampoco es recogida por Lope. Pérez de Moya (51) también señala que Venus hizo conveniencia con Proserpina de que seis meses al año estuviese con esta diosa y los otros seis restantes con ella pero con la condición de que Proserpina no se

acostase en el lecho de Adonis ni le abrazase.

En cuanto a la reacción de Venus por la muerte de Adonis, hemos visto como los relatos de Ovidio (52) y Boccaccio (53) acaban con la muerte del protagonista sin más, mientras que en Lope(54), Venus toma la insólita resolución de meterse monja, como reacción al dolor producido por la muerte. Fray Baltasar (55) también se detiene en narrarnos la reacción de Venus; pero ésta consiste en que mostró un gran sentimiento y "abundancia de lágrimas". Entre las acciones que realizó la desconsolada diosa fue romper sus vestiduras y mesar sus cabellos de oro "hiriendo su blanco pecho"; también añade el detalle de que según Plinio, en el monte Líbano (Siria), estaba la estatua de Venus llorosa por su malogrado Adonis.

Pérez de Moya (56) y Jorge de Bustamante (57) también insisten en el hecho del dolor de Venus y su llanto.

El relato Ovidiano y las variantes vistas acaban aquí pero el relato de Lope continúa y es éste el momento esperado por el gran dramaturgo para introducir el episodio más original de toda la comedia: la decisión de Venus de meterse monja ante el gran dolor que siente por la muerte de

Adonis.

Algunos críticos como Nina Shecktor (58) señalan que Lope, como hemos observado toma el argumento principal de Ovidio y por lo general, lo deja tal como es. Adonis es todavía un joven hermoso y Venus, la diosa del amor, enamorada del joven: es también un jabalí el que le mata, sin embargo, el drama de Lope tiene un tono totalmente distinto del poema clásico además de algunos cambios señalados como por ejemplo que el tono de la obra de Lope es mucho más ligero que el de la versión antigua, como conviene a la comedia típica de asunto amoroso. Por ejemplo hay humor en la figura de Cupido (ya señalamos en algunos pasajes la "especial" relación que tiene con su madre en la que interviene muchas veces la burla y la falta de respeto). Por último también señala esta autora que al estar escrita en forma dramática, la versión de Lope tiene una estructura más compleja que la antigua, destacándose desde el primer momento el mayor número de personajes.

En algunos pasajes de esta comedia se puede observar como Boccaccio es la fuente principal para algunos manuales de la época de Lope como la Philosophía Secreta de Pérez de Moya. En primer lugar, la interrelación de la historia

de Hipómenes y Atlanta en la de Adonis y Venus que se encuentra en casi todos los autores encabezados por Ovidio menos en Boccaccio y Pérez de Moya. También coinciden estos dos autores en querer dar una interpretación alegórica de las tres manzanas que Venus entrega a Hipómenes y que posteriormente es recogida por Lope dándole su personal interpretación.

La interrelación entre pintura y literatura que señalábamos al principio es destacada especialmente por Frederick de Armas (59) en el caso de Venus y Adonis. Este crítico apunta que el mito de Venus y Adonis en su representación pictórica juega un rol prominente en las obras de Lope, reapareciendo en algunos de sus dramas y siendo un socorrido tema en su obra poética. Uno de estos dramas es La viuda Valenciana, donde Valerio uno de los múltiples pretendientes de Leonarda, entra en su casa disfrazado de vendedor de estampas y la primera que le enseña es el Adonis de Ticiano. Este es el pintor más citado por Lope de todos los del Renacimiento.

Así pues, la pintura dentro de la comedia no es solamente un adorno sino que posee su propia alma y cuerpo que así se funde con la expresión poética-dramática reflejando su sentido.

## FUENTES DE ADONIS Y VENUS

- (1) GRIMAL, Pierre, Diccionario de mitología griega y romana, Barcelona, Paidós, 1984, pág 7. (Se basa en Ovidio, Apolodoro, Servio y Estrabón).  
RUIZ DE ELVIRA, Antonio, Mitología clásica, Madrid, Gredos, 1982 págs. 71-72.
- (2) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas, comedias de asunto extranjero. Observaciones Preliminares, en Obras de Lope de Vega, Madrid, Tomo VI, Academia española, Luis de Rivadeneyra, 1986, págs IX-C XL.
- (3) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas, Comedias Pastoriles, Madrid, BAE XIII 1965, pág 340.
- (4) PUBLIO NASON, Ovidio, Las Metamorfosis, ed. Antonio Ruíz de Elvira, Barcelona, Bruguera, 1984, pág 322
- (5) PUBLIO NASON, Ovidio, Las Metamorfosis (traducción de Bustamante) Pág XV
- (6) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas, pág 341
- (7) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. pág 322
- (8) PUBLIO NASON, Ovidio, Las Metamorfosis, pág 323
- (9) LOPE DE VEGA, Félix, Comedias Mitológicas, pág 342
- (10) BUSTAMANTE, Op. Cit. pág CXXIX
- (11) PEREZ DE MOYA, Op. Cit, pág 156
- (12) LOPE DE VEGA, Félix, Op. Cit pág 345
- (13) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. pág 324
- (14) PEREZ DE MOYA, Op. Cit. pág 156
- (15) RAVISIO TEXTOR, Officina pág 45
- (16) Op. Cit. pág.155
- (17) LOPE DE VEGA CARPIO, Félix, Op. Cit. pág 348
- (18) VITORIA, Fray Baltasar de, Op. Cit. pág 524
- (19) BUSTAMANTE, Op. Cit. pág CXLI
- (20) MARTIN, H,M,L, de V's: "El Vellochino de oro en relation to its sources", Modern language Notes XXXIX (1924), págs 142-149.
- (21) LOPE DE VEGA, Félix, Comedias mitológicas, pág 354
- (22) PUBLIO NASON, Ovidio, Las Metamorfosis, pág 324
- (23) Op. Cit. pág 156
- (24) Op. Cit. pág CXXXIX
- (25) Op. Cit. pág 323
- (26) LOPE DE VEGA, Félix, Comedias mitológicas, págs. 362, 364
- (27) PUBLIO NASON, Ovidio, Las Metamorfosis, pág 327.
- (28) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. Traducción Jorge de Bustamante, 1543, fo.CXL
- (29) PEREZ DE MOYA, Op. Cit. pág 155
- (30) Op. Cit. pág CXL
- (31) LOPE DE VEGA CARPIO, Félix, Comedias Mitológicas pág 365
- (32) Op. Cit. pág 367
- (33) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. pág 328
- (34) PUBLIO NASON, Ovidio, Traducción de J. de Bustamante, Op. Cit fo. CXXIX
- (35) LOPE DE VEGA CARPIO, Félix, Op. Cit. pág 369
- (36) Op. Cit. pág 369
- (37) Op. Cit. pág 54
- (38) BOCCACCIO, Giovanni, Op. Cit. pág 159
- (39) LOPE DE VEGA CARPIO, Félix, Op. Cit. pág 353

- (40) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. pág 324
- (41) Op. Cit. pág 160
- (42) Op. Cit. pág 321
- (43) Op. Cit. pág 345
- (44) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. pág 321
- (45) LOPE DE VEGA, Félix, Op. Cit pág 339
- (46) BOCCACCIO, Giovanni, Genealogía de los dioses paganos, pág 160
- (47) PEREZ DE MOYA, Philosophia Secreta, pág 156
- (48) LOPE DE VEGA, Félix, Op. Cit. pág 360
- (49) VITORIA, Fray Baltasar de, Op. Cit. pág 55
- (50) VITORIA, Fray Baltasar de, Teatro de los dioses de la gentilidad, Valencia, 1646, pág 525
- (51) PEREZ DE MOYA, Op. Cit. pág 156.
- (52) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. pág 328
- (53) BOCCACCIO, Giovanni, Op. Cit. pág. 160
- (54) LOPE DE VEGA, Félix, Op. Cit. pág 369
- (55) VITORIA, Fray Baltasar de, Op. Cit. pág 55
- (56) PEREZ DE MOYA, Op. Cit, pág 156
- (57) BUSTAMANTE, Op. Cit. pág CXLI
- (58) SHECKTOR, Nina, "La interpretación del mito en el Adonis y Venus de Lope", Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, EDI-6, págs 361-364.
- (59) DE ARMAS, Frederick A: "Italian Canvases in Lope de Vega's Comedias: The Case of Venus and Adonis", Crítica Hispanica, 2:2 (1980), págs 135-42.



**FUENTES DE LAS MUJERES SIN HOMBRES**

Trata esta comedia el mito tan conocido y trillado de las Amazonas.

Menéndez Pelayo (1) piensa que en la fábula de las Amazonas hay que reconocer un cierto fondo histórico en que algunos pretenden descubrir las huellas de un primitivo estado ginecocrático. Se descubren también los restos de una tradición poética y de una geografía entre positiva y fantástica, basada en las relaciones oscuras e incoherentes de los antiguos viajeros.

Lope, en su introducción - dedicatoria dice que se conoce que las mujeres pudieran vivir solas "en concertada república, ejercitar las armas, adquirir reinos, fundar ciudades y dar principio a una de las maravillas del mundo, que fue el templo de Diana de Efeso" (2).

En otra cita, dentro del mismo texto, Lope afirma que: "Hubo antiguamente muchas amazonas y en diferentes partes; de las africanas hace memoria Beroso".(3). Según Menéndez Pelayo, esta cita pudiera creerse equivocada puesto que no se haya entre los fragmentos del legítimo Beroso Caldeo; pero sí que está en el Beroso apócrifo que corría en tiempo de Lope.

Otra cita dice: "De las scíticas hace mención Diodoro, que éstas fueron las que mataron a sus maridos, y que jamás fueron vencidas de Hércules si Antiopía, en Temiscira, no se enamorase de Teseo; claro estaba que el valor de mujeres determinadas, sólo con la blandura del amor podía ser vencido" (4).

Sigue comentando Menéndez Pelayo(5) que efectivamente, Diodoro Sículo es entre todos los historiadores antiguos el que mas extensamente discurre sobre las amazonas.

Lope, seguramente se sintió atraído por esta serie de textos, entre los que se cuenta como las amazonas desean luchar contra los griegos para vengarse de los daños que les causó Heracles. Su mayor odio iba dirigido contra los atenienses, pues Teseo redujo a servidumbre a su reina Antíopa, según otros Hipólita. Teseo lucha contra la Amazonas y prácticamente las destruye. Las que sobreviven tras la batalla se refugian en Scitía, y allí, perdiendo su nombre, hicieron vida común con los scitas.

Sigue diciendo Lope: De alguna fue vencido Alejandro, visitando en Hircania (como refiere Justino) a Thalestris, su hermosa reina, que llevaba en su compañía trescientas mil mujeres; no le parezcan a Vm. muchas...; pues en

aquella República, ni hacían labor ni tenían celos, ni las maltrataban sus maridos, y de diez a diez años eran sus partos, que no es lo que menos acaba sus vidas y consume sus hermosuras"(6).

Según Menéndez Pelayo (7), esta visita de Thalestris a Alejandro es una fábula consignada por muchos antiguos, entre ellos el mismo Diodoro; pero el pasaje de Justino al que Lope se refiere se encuentra en el libro XII de sus Historias. Pero aquí encontramos una variante, y es que Justino no se refiere a trescientas mil mujeres sino a trescientas, lo cual es una gran diferencia. Pero claro, hay que tener en cuenta que en los Justinos del tiempo de Lope se leían trescientas mil y esto es confirmado por algunos traductores como Jorge de Bustamante.

Termina Lope diciendo: "Yo hallo las amazonas en Virgilio y en todos los autores, y no sólo en aquellos tiempos sino tan cerca de nuestra edad, que en el viaje de Magallanes fueron vistas, si no mienten las relaciones de Sebastián Elcano y de Gonzalo de Oviedo".(8).

Nos encontramos en efecto con que la Camila virgiliana cuyo episodio ocupa gran parte del libro once de la Eneida, es una amazona

itálica que a su vez sirvió de modelo a las mujeres belicosas que aparecen en la literatura posterior sobre todo en los romances caballerescos. Este mito clásico de las Amazonas, desbordó la imaginación de los heroicos descubridores españoles. A pesar de lo que dice Lope de que se hable de ellas en las relaciones del viaje de Magallanes no encuentra este dato como cierto Menéndez Pelayo (9).

Quienes creyeron haberlas visto por primera vez estaban en la expedición de Francisco de Orellana; y esta navegación fue relatada por Fray Gaspar de Carvajal, a quien sigue después prácticamente paso a paso Gonzalo Fernández de Oviedo, también citado por Lope. Estas crónicas consignan que las noticias acerca de estas Amazonas fueron dadas por un indio a Orellana y seguramente fueron transformadas en su imaginación por influencia del mito clásico con el que concuerdan en casi todo.

La tradición más extendida respecto a mito de las Amazonas (10) está basada en los relatos de Apolodoro en su Biblioteca, Apolonio de Rodas en sus Argonáuticas, Plutarco, Diodoro Sículo en su Biblioteca Histórica, Valerio Flaco en su Argonáutica y Pausanias en La Descripción de Grecia.

Estas leyendas hacen a las Amazonas hijas de Ares, dios de la guerra, y muchas de ellas de la ninfa Harmonía. Este legendario pueblo de mujeres guerreras vivía en la región del río Terodonte y se gobernaban sin la intervención de hombre con una reina a su frente. Se unen una vez al año con extranjeros para perpetuar la especie pero sólo conservan los hijos de sexo femenino dando muerte a los varones.

Adoran a la diosa Artemisa por considerarla afín a ellas. Su carácter belicoso aparece reflejado en diversas leyendas en las que participan héroes griegos. Una de ellas se refiere a Hércules o Heracles. Debe luchar contra ellas para llevar a cumplimiento el noveno trabajo ordenado por Euristeo: conseguir el cinturón que Ares da a Hipólita, por entonces reina de las Amazonas, acompañan a Heracles, Peleo, Telamón y Teseo. Este último raptó a una de ellas llamada Antíope de quien tuvo a Hipólito. El rapto motivó la invasión del Atica por las Amazonas, quienes terminaron siendo derrotadas por Teseo.

Para Vosters(11) que resalta la influencia de la Officina en la obra de Lope, hay un apartado de la citada fuente titulada "Mulieres bellicosae" al cual profesaba gran

afición el Fénix. En el teatro español es muy conocido el éxtasis que produjo en los espectadores la contemplación en escena de una mujer belicosa, figura casi imposible dentro de la realidad peninsular, a no ser que se tratara de la famosa monja alférez, excepción que confirma la regla. Lope, que conocía esta flaqueza de sus compatriotas, la explotaba cuanto podía, recurriendo con frecuencia a los centones de "Mulieres Bellicosae" donde también se pasa revista a Lesbia, que luchó contra los turcos, Velasca de Bohemia, Tomiris de Scitía y otras muchas como lo vemos en otras comedias como La Prueba de los Ingenios, La Hermosa Alfreda, etc.. En la primera comedia, por ejemplo, dedica redondillas a militares famosos de la historia, entre hombres y mujeres, presumiendo traducirlas de "Griegos Dísticos". Toma de la Officina la idea de que la mujer vencida triunfa por su valentía, lo cual aniquila toda tacha de cobardía; es un concepto parecido al de Calderón en el honor debido a los vencidos valientes que brilla en el sitio de Breda.

En la comedia de Lope, en el Acto Primero aparecen Pileo, Teseo, Hércules y Jasón respectivamente persiguiendo a los que ellos creen una fiera. Esta supuesta fiera resulta ser Montano, un hombre medio salvaje que se ha criado

solo en la selva. Hércules, como jefe de la expedición cuenta a Montano el motivo de su presencia en esa región que más tarde se descubre que es Termodonte. Jasón y Teseo aluden a las hazañas de Hércules para que Montano pueda tener alguna referencia acerca de la alta persona con la que trata, y Montano a su vez cuenta la historia de su vida.

En esta región, antiguamente vivía una mujer llamada Lisandra a quien su marido llamado Gesismundo maltrataba. En unas fiestas de Venus, cuenta a algunas mujeres de la región la penosa vida que lleva junto a su marido, y al contrastar opiniones se da cuenta de que casi todas las mujeres conocidas tienen una situación igual o peor que la suya. Entonces, entre todas, deciden matar a su maridos y hacerse dueñas de la situación, este sería el primer origen de las Amazonas. Después, eligen una reina que las gobierne, forman un consejo y para perpetuar la especie se unen todos los años con los habitantes de una región vecina hasta quedar preñadas. Si el niño nace varón, le envían junto a su padre y si es hembra se queda en el territorio con ellas educándola como una guerrera.

Montano es hijo de una de estas Amazonas que compadecida de él durante la época de la



matanza, le deja escondido en la selva y va a visitarlo frecuentemente. Cuando el niño tiene siete años la madre muere, y él solo, aprende a sobrevivir.

Los griegos de la expedición, compadecidos por la suerte de este hombre, le admiten como un miembro más entre ellos.

Como tantas otras veces, Lope nada más empezar el relato ya modifica el nombre de los personajes principales de la fábula. En este caso, ya no son los tradicionales Peleo, Telamón y Teseo. El único que se conserva intacto de la tradición es Teseo, pero sustituye a los otros dos por Jasón y Fineo. Este último es pura invención de Lope aunque guarda un gran parecido fonético con Peleo.

Otro personaje totalmente inventado por Lope es Montano. Este personaje sirve de disculpa para introducir al lector todos los datos precisos acerca de las Amazonas.

Cuando cuenta a Hércules y sus compañeros la historia de su vida, traza un pintoresco origen de las Amazonas, ya señalado anteriormente, que no se conoce en la tradición mitográfica. Parece un intento de Lope de

racionalizar la existencia legendaria de estas mujeres. Hay que tener en cuenta que Lope, a pesar de que trata una materia tan grandiosa y lejana a nosotros, procura siempre introducir elementos que nos lo hagan explicable o incluso cotidiano, introduciendo muchas veces episodios que nos resultan excesivamente "populares", teniendo en cuenta la materia de que se trata.

En el mismo discurso de Montano, nos encontramos con un elemento que en la tradición es diferente; Lope dice que las Amazonas:

"Si paren varón le envían  
al padre que fue su dueño"(12).

Parece más bien un intento de suavizar el hecho de que, según la tradición clásica, las Amazonas mataban a sus propios hijos cuando nacían varones. Pero hay que tener en cuenta el hecho de que entre las versiones consultadas, las más clásicas defienden el hecho de que las Amazonas mataban a sus propios hijos, mientras que en la traducción de Bustamante, se nos dice que los enviaban a sus padres. Por lo tanto podemos afirmar casi con toda seguridad que Lope tomó ese detalle de aquí. Esto no significa que Lope no consultase otras fuentes pero en este detalle en concreto prefiere una versión más humanizada del asunto, como hemos visto.

No parece fruto de la casualidad el hecho de que Lope sustituya o suprima simplemente las escenas más cruentas dentro de la historia mitológica. Lo vemos también claramente además de en esta comedia, en El Vello de Oro, donde queda suprimido, como señalaremos en su momento el cruento capítulo en que Medea despedaza a su hermano Apsirto para que su padre se entretenga cogiendo los trozos y no pueda alcanzarlos, y también cuando convence la misma Medea a las hijas de Pelias para que descuarticen a su padre y le hiervan haciéndolas creer que así rejuvenecería. En el mismo caso está El Marido más firme, donde se corta el mito, justo cuando va a morir Orfeo a manos de las enfurecidas mujeres tracias que le cortan la cabeza.

Lope, en los restantes detalles que concierne a la vida de las Amazonas parece coincidir con todas las versiones mitológicas consultadas. Nos presenta estas mujeres (según el relato de Montano, como hermosas y valerosas, no pueden sufrir a los hombres y cuando quieren tener descendientes, en una determinada época del año van a buscarles y se unen a ellos.

El único detalle en que no coinciden con una fuente clásica como la de Justino, que trató ampliamente el tema de las amazonas, es el

señalado por Menéndez Pelayo (13) según el cual Lope dice que son trescientas mil mujeres que en el libro XII de las Historias de Justino, se dice que son trescientas.

En una escena del relato de Lope se nos presenta Antiopía y Deyanira en plena discusión y como mediadora Melanipe. La discusión está motivada por los deseos de las dos primeras Amazonas de ser reinas. Llegan incluso a amenazarse y finalmente, cede Deyanira ante la promesa de que Antiopía llevará el título pero que será ella la que gobierne directamente y resuelva los problemas de la región. Cuando se están reconciliando entra otra Amazona: Hipólita, muy agitada, diciendo que a visto desembarcar en la costa a unos guerreros. Entonces todas las Amazonas se disponen para la lucha. Hércules manda a Fineo (el criado como en tantas otras comedias mitológicas) a vigilar el muro que las Amazonas tienen alrededor de la ciudad para comprobar su posición y poder atacar. Entonces es hecho prisionero por Menalipe y llevado a presencia de la reina. Después de pasar una temporada allí, en la que las Amazonas se enteran de los planes de los griegos, es devuelto a su capitán.

Cuando vuelve Fineo, todos los hombres,

ansiosos, le preguntan por su estancia entre las Amazonas. Fineo sólo cuenta maravillas de esta estancia y cuando están hablando, aparece Antiopía dispuesta al desafío para el combate. Hércules enfurecido, se dispone a luchar, pero los demás hombres le frenan. Teseo queda profundamente enamorado de Antiopía.

Más tarde en un consenso Jasón y Teseo convencen a Hércules para que lleve a cabo una guerra de amor actuando como galanes y no de armas, puesto que consideran que no es de caballeros levantar las armas contra mujeres. Teseo es el encargado de llevar el mensaje de esta amorosa misión. Cuando éste parte, aparece Marte quien les profetiza que el amor vencerá y que estarán para siempre con las Amazonas. Aunque la sentencia de Marte es clarísima (utiliza una alegoría de leones y corderas), los hombres no entienden el Oráculo y lo tiene que interpretar Montano.

En otro lugar, Antiopía hace alarde de su valor delante de las demás Amazonas diciendo que ha desafiado a Hércules y que éste no se ha atrevido a aceptar el reto.

Al igual que sucede con los hombres protagonistas de la expedición como vimos, en el

caso de las Amazonas Lope también tergiversa sus nombres. Pero aquí no introduce nuevos nombres, sino que cambia totalmente los papeles de las personas ya conocidas desde antiguo por la tradición. Por ejemplo Hipólita que en todas las versiones consultadas aparece como reina de las Amazonas, en Lope es una simple servidora.

Lo mismo ocurre con Antiopía, que en la tradición es una Amazona más y en la comedia de Lope es nada menos que la reina.

El nombre de Deyanira también es un elemento tergiversado por Lope. Aquí la presenta como una Amazona enemistada con Antiopía por la posesión del reino. En la tradición mítica, Deyanira no tiene nada que ver con la Amazonas sino que es hija de Altea y Eneo, el rey de Calidón. Casó con Heracles después de que éste venciera a Aqueloo, su más directo rival.

La única conexión remota que se puede buscar entre las Amazonas y Deyanira es que ésta manejaba muy bien el carro y era experta en la guerra. Lo que sí respeta Lope es su unión con Heracles.

Respecto a los pasajes en los que los hombres de la expedición deciden conquistar a las

Amazonas en el plano amoroso, queda claro que todo es una pura invención de Lope, así como el Oráculo que pronostica Marte (Dios de la Guerra en la mitología) que aquí vaticina el triunfo amoroso de los griegos.

Otro elemento de cambio que Lope introduce en el mito es la enumeración de las hazañas de Hércules. Lo vemos por ejemplo en el discurso de Antiopía cuando sale a desafiar a Hércules. Estas informaciones las ha recibido anteriormente de Fineo, el servidor de Hércules. Lope, en un intento de trazar una panorámica general sobre la fama del personaje, mezcla por igual los trabajos de Hércules a los que estuvo obligado por Euristeo, y las empresas valerosas que realizó por cuenta propia, mientras que en todas las versiones consultadas de esto sí que se distingue bastante bien.

Ni que decir tiene que la graciosa discusión entre Antiopía e Hipólita por el reino, pertenece a la más pura invención de Lope.

En el relato de Lope, una vez que los jefes griegos han decidido conquistar amorosamente a las Amazonas, llegan Teseo y Fineo al campamento de las Amazonas. Teseo trae una embajada de paz en nombre de Hércules y Antiopía

queda prendada de él. Decide quedarse esa noche en su palacio para intentar conquistarlo. Quedan prendidas igualmente de él Malanipe y Deyanira. Las tres, disfrazadas con capa y espada, se dirigen por la noche al aposento de Teseo. Al encontrarse por sorpresa dicen su identidad, y la reina, con la disculpa de que hace la guardia al nuevo huésped echa a la otras dos. Más tarde, se esconde en la habitación de Teseo, detrás de una cortina y descubre como Deyanira intenta conquistarlo. Antiopía sale de su escondite y manda prender a Deyanira. Mientras tanto Hércules y sus hombres sorprendidos por la tardanza creen que las Amazonas han dado muerte a Teseo, y deciden asediar la ciudad.

Deyanira, despechada por la reacción de la reina, decide unirse al bando de Hércules y ayudarle a conquistar la ciudad. Dentro de ésta Antiopía y Teseo siguen con sus declaraciones de amor al igual que Fineo e Hipólita (siempre hay una pareja de criados, que suelen ser gracioso-criada, que repiten paralelamente pero en clave de humor todas y cada una de las acciones de sus amos como veremos en todas las comedias posteriores).

Cuando descubren sus compañeros a Teseo le desprecian por haberse dejado seducir por



mujeres en vez de ir a luchar. Pero al mismo tiempo Hércules y Dejanira quedan cada vez más prendidos uno del otro. Teseo, avergonzado por las recriminaciones de sus compañeros, decide ir con ellos a luchar. Al mismo tiempo Antiope por defender su honor decide quedarse junto a las Amazonas. Una vez dentro de la ciudad, la lucha real se resuelve en una amorosa. Jasón queda prendado de Melanipe y ésta le corresponde. Hay una pequeña discusión entre Hércules y Teseo y al final todo se resuelve con la decisión de Hércules de que cada guerrero se quede con una Amazona cumpliéndose así la profecía.

Como es evidente, los episodios que narran las embajadas a las Amazonas de Fineo y Teseo respectivamente y la conquista amorosa están sacados por completo de la invención de Lope.

Pero hay algunos hechos de su relato que coinciden más o menos exactamente con la versión de Boccaccio y que no aparecen en otras versiones.

Boccaccio dice que basándose en Justino (14) el valeroso Teseo fue encargado de la expedición contra las Amazonas. Todas las restantes versiones coinciden en que fue Hércules

el encargado de la expedición porque además ésta era el noveno trabajo encargado por Euristeo, pero quizá Lope se fijó en este detalle de Boccaccio cuando cuenta que Teseo fue el encargado de dar el primer paso en esta negociación con las Amazonas.

En el relato de Boccaccio (15) los griegos cogen a Melanipe e Hipólita, que eran hermanas de Antíope, la reina. Esta es la única versión de las consultadas en la que el nombre de Melanipe aparece, al igual que en Lope y también en que Antíope aparece como reina de las Amazonas en vez de Hipólita como el resto de las versiones. Lope parece tomar también este detalle de aquí pero con la pequeña variante de que en vez de Antíope, la reina se llama Antiopía.

Por lo tanto en estos detalles enumerados anteriormente Lope parece que se basó en Boccaccio, pero como siempre cambiando las circunstancias a su antojo.

Todas las versiones, por otra parte, coinciden en que a Hipólita le toca como premio del botín a Teseo. Este le hace su esposa y tienen un hijo que se llamará Hipólito. Lope al cambiar radicalmente la situación de guerra en una de amor, hace cambiar del mismo modo todos

los elementos del mito y así, Antiopía (que en el resto de las versiones sería la reina Hipólita menos en Boccaccio) se une a Teseo libremente al estar los dos enamorados. Lo mismo ocurre con la pareja Hércules-Deyanira, aunque en estos hay mayores elementos de invención al decidir Deyanira, voluntariamente, unirse al ejército de Hércules traicionando a su patria, al estar ofendida por la reina antiopía.

Asimismo es de la pura invención de Lope el esquema de enredo amoroso que repite prácticamente en todas las comedias mitológicas en este caso son las tres amazonas protagonistas: Antiopía, Melanipe y Deyanira las que quedan prendidas de Teseo, solucionándose todo al final (como siempre) en parejas felices, con la aparición de Hércules, que se queda con Deyanira, y Jasón que se queda con Melanipe.

Lope en esta comedia no parece seguir el hilo ovidiano como otras veces, pero sí en algunas ocasiones, como hemos visto, la versión de Boccaccio.

Si reconocemos que Justino fue de entre los clásicos uno de los que mejor y más extensamente trató el tema de las Amazonas, pudiéramos pensar que Lope se basó para el

argumento general en esta fuente aunque no en la original, como es lógico, sino en las versiones que sobre ella corrían en época de Lope.

No se debe subestimar la importancia que en esta obra tiene la originalidad creativa de Lope, pues ya hemos visto como en casi todos los episodios se ve tentado de introducir elementos de su invención y llevarlos a sus últimas consecuencias. Ya veremos como en otras comedias mitológicas sucede lo mismo como por ejemplo en El Amor Enamorado, donde el Acto Tercero es una pequeña historia mitológica inventada totalmente por Lope.

Por supuesto que Lope consultó fuentes para esta comedia; lo vemos en muchos detalles, sobre todo los que se refieren a la forma de vida de las Amazonas, pero estas fuentes en ocasiones como ésta parecen ser pequeños pilares sobre los que se construye su propia historia como en este caso. Llega al límite de la originalidad convirtiendo una historia bélica, narrada así por todas las fuentes, en una bella conquista amorosa.

Frederick de Armas (16), como ya señalamos en la introducción hace hincapié en muchos de sus trabajos en la interrelación pintura-literatura en nuestro Siglo de Oro y concretamente en el caso que nos ocupa en las comedias del Fénix de los Ingenios.

Concretamente en Las mujeres sin hombre señala dos descripciones icónicas derivadas de supuestas pinturas de Apeles, aunque ninguna de las dos es mencionada por Plinio. En el segundo acto, Fineo, el gracioso, describe a Antiopía reina de las Amazonas. Su belleza es tal que, "ni la Elena, honor de Apeles" (17), puede compararse. Es posible que en este caso Fineo o Lope hayan confundido a Apeles con Zeuxis, otro pintor griego cuya pintura de Elena obtuvo gran fama.

La segunda cita es de más interés y ocurre en el acto tercero casi al concluir la comedia. Los héroes griegos, guiados por Hércules, habían ido a conquistar Temiscera, tierra de las Amazonas. Pero después de consultar un Oráculo de Marte que promete armonía en vez de guerra, enviaron a Teseo a negociar la paz. Este y Antiopía, la reina amazona se enamoran, permaneciendo en la ciudad y olvidándose de los soldados griegos que cercan la ciudad, esperando

respuesta de la reina. Es entonces que Hércules conversa con Deyanira, amazona que no parece comprender las acciones de su reino. Hércules explica:

"Es, Deyanira gallarda,  
el mayor poder de amor:  
por eso a Marte retratan  
la túnica de diamante  
y la espléndida celada  
rendida a los pies de Venus;  
Ya Apeles en una tabla  
pintó pisando el amor  
los libros y las espadas"(18)

En estas palabras y valiéndose de la referencia a Apeles, Lope resume el tema central de la comedia. La obra dramatiza la famosa rivalidad entre Marte y Venus. Era éste un tópico nacido en la época clásica que obtuvo gran popularidad durante el Renacimiento italiano, siendo empleado no solamente por pintores como Botticelli , sino por tratadistas platónicos como Ficino para presentar el poder del amor y aclarar el concepto de discordia concors. La fuerza del amor es tal que Venus puede subyugar al famoso dios de la guerra, Marte. Lope, conocedor de lo que este tópico debía a la pintura, ya lo había utilizado en La Santa Liga, comedia donde el Ticiano aparece como personaje. En Las Mujeres

Sin Hombres, la pintura de Marte y Venus no sólo representa al griego y a la amazona, el hombre y la mujer, la guerra y el amor; sino que también puede referirse a conflictos internos. Las amazonas, mujeres que después de matar esposos e hijos se dedicaron a la guerra, recuerdan la figura de Venus armata, aunque puede considerarse como emblema de discordia concors, pues combina la belleza del amor con las armas bélicas, dando lugar a que poetas italianos contrastaran armare con amare. La discordia que predomina a través de la comedia se convierte finalmente en armonía como había predicho el Oráculo de Marte: llega la paz cuando los griegos se dan cuenta del poder de Venus aunque aquí Marte no está solamente subyugado, pues las Amazonas también se rinden, -ellas, ante el poder bélico de los griegos-.

Aunque Marte haya humillado a las mujeres es en realidad Venus la que triunfa al final de Las Mujeres Sin Hombres pues reina la paz basada en el amor.

Concluye Frederick de Armas recordando que según Hércules, Apeles había representado en su pintura el amor pisando libros y espadas. Sabiduría y fuerza no basta; se necesita del amor para obtener la armonía.

## FUENTES DE LAS MUJERES SIN HOMBRES

- (1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjero, Observaciones Preliminares, En Obras de Lope de Vega, Tomo VI, Madrid, Academia Española. Sucs. de Rivadeneyra, 1896, págs. IX-C XL
- (2) LOPE DE VEGA, Félix, Comedias Pastoriles y Comedias mitológicas, En Obras de Lope de Vega, Tomo XIII, Madrid, BAE, 1965, págs. 378
- (3) LOPE DE VEGA, Félix, Op. Cit. pág 378
- (4) LOPE DE VEGA, Félix, Op. Cit. pág 378
- (5) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. págs IX-C XL
- (6) LOPE DE VEGA, Félix, Op. Cit. pág. 378
- (7) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit pág IX-C XL
- (8) VEGA CARPIO, Félix, Op. Cit. pág 378
- (9) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit pág IX-C XL
- (10) GRIMAL, Pierre, Diccionario de mitología griega y romana, Barcelona, Paidós, 1984, pág 24  
RUIZ DE ELVIRA, Antonio, Mitología Clásica, Madrid, Gredos, 1984, págs 87-88
- (11) VOSTERS, Simón A: "Lope de Vega y Juan Ravisio Textor, Nuevos datos" Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas, II, Salamanca, Universidad de Salamanca, (1982) págs. 785-817.
- (12) LOPE DE VEGA, Félix, Op. Cit. pág 382
- (13) LOPE DE VEGA, Félix, Op. Cit. pág 378
- (14) BOCCACCIO, Giovanni, Genealogía Deorum, pág 658
- (15) BOCCACCIO, Giovanni, Op. Cit. pág 659.
- (16) DE ARMAS, Frederick, "Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega", LOVTE, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, EDI-6, págs 719-732
- (17) LOPE DE VEGA, Félix, BAE, Op. Cit. pág 394
- (18) LOPE DE VEGA, Félix, BAE, Op. Cit. pág 418



## FUENTES DE EL PERSEO

Esta tragicomedia se designa también con los títulos de La fábula de Perseo y La Bella Andrómeda.

Según Menéndez Pelayo (1) la Fábula de Andrómeda y Perseo apareció varias veces en el teatro ateniense. Sófocles había compuesto una tragedia sobre este tema. Su rival Eurípides hizo lo mismo con un gran éxito. Esta leyenda pasó a los modernos por medio de los autores latinos, sobre todo Horacio y Ovidio. Para este crítico y otros(2), Ovidio en Las Metamorfosis y en su libro IV especialmente y parte del V es la verdadera fuente del Perseo de Lope, así como de Las Fortunas de Andrómeda y Perseo, de Calderón y de todas las Andrómedas modernas.

El mito más comúnmente aceptado por la tradición(3) es el siguiente: Acrisio, rey de Argos, tuvo noticia por un Oráculo de que su hija Dánae tendría un hijo que le daría muerte a él. Inmediatamente intenta evitarlo; encierra a su hija Dánae en una prisión subterránea de bronce creyendo que así no podría acercarse ningún varón que pudiese hacerla madre. Pero Zeus se enamora de Dánae y llega hasta ella en forma de lluvia de oro. Nace Perseo y enterado Acrisio, hace que madre e hijo sean arrojados al mar en un cofre.

Éste llega a la isla de Sérifos. Los recoge Dictis, hermano de rey Polidectes. Éste se enamora de Dánae pero no es correspondido. Cuando ya Perseo es un hombre, Polidectes organiza una comida en la que dice necesitar regalos para ofrecérselos como presentes de petición de mano a Hipodamía, hija de Enomao. Perseo se ofrece para ello y Polidectes aprovechando la ocasión le manda traer la cabeza de Medusa, confiando en que el joven no vuelva de la empresa. Ayudado por Atenea y Hermes, se encamina a la mansión de las Greas y las roba el único ojo y diente que comparten. Éstas le conducen a donde viven las Ninfas y aquí Perseo recibe los atributos que le servirán de gran ayuda en su empresa: unas sandalias aladas, una alforja y un casco. También recibe una espada forjada de Hermes y un espejo de Atenea. Llega a presencia de las Gorgonas. Ayudado por el espejo de Atenea, que le sirve para no mirar directamente a la Medusa y ser así convertido en piedra, logra cortar la cabeza de Medusa que mete en la alforja. El vuelo de regreso de Perseo comprende tres etapas preñadas de consecuencias.

En la primera etapa, llega volando al reino de Atlas. Éste le niega su hospitalidad y Perseo en venganza le convierte en piedra (La Cordillera de Atlas).

La segunda etapa es una de las historias más brillante de la mitología clásica y supone la liberación de Andrómeda, hija de Cefeo y Casiopea. Ésta se ve librada del monstruo marino que iba a devorarla como castigo porque su madre Casiopea se gloria de ser mas bella que las Nereidas. Como premio por esta liberación, Andrómeda se casa con Perseo. Cuando están en el banquete nupcial aparece Fineo, tío de Andrómeda que pretende quedarse con ella. Al principio lucha sólo Perseo contra Fineo y sus hombres con las armas normales, pero ante la superioridad numérica que le hacía sucumbir, saca la cabeza de Medusa y los convierte en piedra.

Regresa a Sérifos con su esposa y allí castiga a Polidectes por haber intentado violar a su madre durante su ausencia y destituye a Dictis en el trono. Con su madre Dánae y con Andrómeda, se dirige a Argos. Se entera de que su abuelo Acrisio al recibir la noticia de su llegada ha huido a Larisa. Allí va, participando en los juegos. Lanza un disco que se desvía y mata por accidente a su abuelo Acrisio, con lo cual, el Oráculo queda cumplido. Después de esto, Perseo lleno de pesar no quiere el trono de Argos y marcha a Tirinto, fundando la ciudad de Micenas.

Para Michael Mac Gaha (4) uno de los

problemas principales que tuvo que superar Lope al dramatizar el mito de Perseo era el de mantener el interés de un público que conocía de antemano la trama y el desenlace. Lope resolvió este problema introduciendo muchos personajes y episodios de su propia cosecha.

Efectivamente, al igual que en el resto de sus obras mitológicas, Lope introduce un gran número de personajes en esta comedia. Los personajes principales del mito se hallan presentes, pero también muchos otros que pertenecen a la ficción de Lope.

En el acto primero, salen Lisardo y Armindo. Lisardo cuenta a Armindo sus cuitas amorosas: está enamorado de Dánae a quien su padre tiene encerrada en una torre. Ya desde este primer momento vemos como Lope transforma el mito para acoplarlo a sus exigencias de intriga.

El padre de Dánae, Acrisio, tiene a su hija encerrada en la torre no porque teme el designio del Oráculo sino porque recela de los amores que Lisardo tiene a Dánae.

Lisardo y Armindo se dirigen a consultar el Oráculo de Apolo y allí una vez más, Lope introduce la vida de sus personajes en el mundo

mítico, poniendo en juego su ficción. Estando allí dice Lisardo:

"Soy el príncipe Lisardo  
hijo del famoso Alcino  
y descendiente de Cadmo".(5)

En estos versos un personaje ficticio se atribuye el privilegio de pertenecer a la Genealogía Tebana Mítica. En la respuesta que el oráculo da a Acrisio y Lisardo, se halla la clave de lo que sucederá después, siguiendo fielmente el mito:

"Oro la podrá vencer  
Oro rendirá sus brazos,  
porque el oro es la ruina  
de torres y muros altos".(6)

Naturalmente Apolo se refiere a la fecundación de Dánae por parte de Zeus disfrazado de lluvia de oro. Pero como las palabras del Oráculo siempre son ambiguas, Lope aprovecha la coyuntura para introducir un rasgo de humor: Armindo y Lisardo creen que la referencia al oro significa que Dánae caerá en los brazos de Lisardo a base de regalos y dádivas; este detalle pudo tomarlo Lope perfectamente de Fray Baltasar que le interpreta así: Hay un epigrama de Paulo Silenciario que manda traducido del griego al Latín que es el siguiente:

"La tomé por sus ciegas aberturas,  
para alcanzar de Dánae sus favores  
la fábula es aquella (sino engaña  
mi parecer) que la pared de hierro,  
el oro quiebra, los cerrojos fuertes  
y vence el arte de la llave diestra,  
y hace humanar la ceja inexorable.  
Allí fue Dánae al interés rendida.  
Y así el amante que tuviera oro,  
puede muy bien rogar a questa Venus,  
y es la misma moralidad que puso  
Horacio"(7).

"Y Martín del Río moraliza esto mismo  
sobre aquel verso, dando a entender que el oro  
conquista las mayores dificultades del mundo, que  
para las mujeres no hay cebo que más las atraiga,  
ni cosa que más las rinda. Cuádrale mucho este  
pensamiento a Jacobo Pontano"(8)

En la siguiente escena de Lope, salen  
Mercurio y Zeus conversando. Zeus da cuenta a  
Mercurio de sus propósitos y aquí nos encontramos  
de nuevo la invención de Lope puesto que en el  
mito, por lo menos la versión recogida en Ovidio  
(9) y Boccaccio (10) respectivamente, no menciona  
esto sino que Júpiter (Zeus) baja a cumplir  
directamente su misión y vuelve al Olimpo sin  
participarlo a ningún dios.

Por otra parte, se encuentra Dánae en la torre con su criada Elisa. Esta, no aparece en Ovidio ni en Boccaccio, ni tampoco en alguno de los manuales más cercanos a Lope. Pero sí que se la representa en muchísimas manifestaciones iconográficas. Precisamente para Michael Mac Gaha (11) Lope tiene también otra fuente: el cuadro Dánae pintado por Ticiano para Felipe II. En él se ve a Dánae desnuda recibiendo la lluvia de oro que baja de una nube dorada mientras su vieja y fea compañera intenta recoger los pedazos de oro en su delantal.

**FOTO DEL CUADRO**

(VER ANEXOS)



Lope, mezclando como otras veces los elementos imaginados con los de la tradición mítica, hace que en el mismo aposento donde conversan Dánae y su criada caiga una flecha que lleva una carta de Lisardo. Mientras Dánae lee la carta, aparece por la ventana una nube seguida de una lluvia de oro que representa a Zeus.

Ovidio (12) y Bustamante(13) no mencionan para nada la nube como Lope, sino sólo la lluvia de oro.

Contrasta bastante la postura materialista que presenta a la criada queriendo coger el oro que ve flotando, y la imagen tan tierna que nos puede sugerir el mito de Dánae recibiendo la lluvia de oro divina sin intervención de otra persona que interrumpa la escena.

Otro detalle innovador del mito introducido por Lope consiste en que una vez fecundada Dánae, el rey Acrisio y sus soldados parten a una campaña. El rey deja a su fiel servidor Polinestor custodiando a su hija.

En este momento se introduce el diálogo tan original que mantienen Júpiter y el tiempo.

Júpiter insta al tiempo (que todo lo puede) a que haga que nueve meses transcurran en un instante para que nazca enseguida Perseo.

En este tiempo, ya han vuelto Acrisio y sus hombres. El guarda de la prisión da la noticia a Acrisio del embarazo de su hija. Acrisio, lleno de cólera, manda asesinarla, pero sus criados tratan de disuadirle. Cuando le comunican a Acrisio que su hija ha sido fecundada por Júpiter no lo cree y en este detalle coincide exactamente con Ovidio.

En realidad, tanto Ovidio (14) como Boccaccio (15) comienzan aquí su relato: Ovidio haciendo hincapié en que cuando Perseo nació su abuelo no lo cree hijo de Júpiter y Boccaccio, aludiendo al origen de Perseo, muy someramente, diciendo que era hijo de Dánae y Júpiter,

Lisandro, por cumplir las órdenes de su señor se lleva al niño para matarlo una vez nacido, pero se apiada de su hermosura y le salva. En este detalla Lope entronca con la antigua literatura de apiadamiento de niños desvalidos que dieron lugar a tanto relatos famosos .

Por último Acrisio cambia de opinión y Dánae y su hijo son lanzados al mar en una nave sin velas ni remos.

En esto Lope se adapta a la tradición mítica. Van a la deriva y al fin llegan a una isla donde son recogidos por unos pastores (Amintas, Cardenio y Fileno), que en ese momento se dedicaban a competir con sus poesías ( aquí Lope nos sitúa en un mundo de tradición literaria bucólica). En este episodio se aparta nuevamente del mito puesto que en éste, Dánae y su hijo son recogidos por el hermano del rey Polidectes que a partir de ese momento será siempre su protector. En Lope, Polidectes es rey de Acaya y en este reino permanecen Dánae y su hijo; pero en Ovidio y Bocaccio, este dato no aparece. En Ovidio no aparece ni siquiera el lugar donde van a parar madre e hijo pues comienza enseguida a narrar las aventuras. En Bocaccio sin embargo, siguiendo la tradición mítica, se sitúa la nueva residencia en Sérifos(16).

A continuación viene una escena que es totalmente inventada por Lope y que incluso choca con las informaciones míticas que poseemos: siendo Perseo mayor, va caminando por el bosque; Diana, que ya le ha visto otras veces, está perdidamente enamorada de él y lo más insólito es

que está dispuesta a perder su castidad. Este hecho contrasta grandemente con la tradición mítica que nos presenta a Diana Cazadora, como una diosa virgen y casta por excelencia.

Buena prueba de ello la tenemos en la fábula de Acteón. Es un pobre cazador que por ver desnuda a Diana bañándose, le castiga convirtiéndole en un ciervo y siendo devorado por sus propios perros. Hasta este extremo llegaba el celo de Diana, y por eso contrasta ahora grandemente la determinación que tomó.

Como han señalado algunos críticos, entre ellos José María Cossío en El Laurel de Apolo se narra este mismo episodio (17); es breve, pero en él tiene ocasión de hacer hincapié en la sensualidad, como tantas otras veces, recreándose esta vez en Diana y sus Ninfas desnudas en el agua. Según este autor (18) la fidelidad al texto de Las Metamorfosis es bastante rigurosa, si bien el carácter indisciplinado de Lope da lugar a consideraciones y divagaciones ajenas a la fábula.

También nos encontramos dentro de la comedia, como pasaje original lopesco, con que la misma Diana es la que descubre su origen a Perseo, creyendo éste que era hijo del rey

Polidectes. En el mito, se da por sentado que Perseo conoce desde el primer momento su origen, Hasta aquí podemos señalar algunas diferencias marcadas por el relato de Fray Baltasar de Vitoria.

Según Fray Baltasar (19), basa su historia en Pausanias, Eusebio, Cesaricense y Taciano. Comienza contando el origen de Acrisio, con lo que se remonta mucho más atrás que los autores que venimos viendo cuando tratan esta historia.

En cuanto al momento de la concepción de Dánae, hay un detalle original de Fray Baltasar que no aparece en los autores vistos ni tampoco en Lope: Zeus se convierte en oro derretido y entrándose por unos resquicios del tejado se dejó caer en su regazo como rocío de oro, y luego tomó forma humana, tratando con ella sus amores. El convertirse Zeus en forma humana, sólo aparece en Fray Baltasar (20)

Este mismo autor dice que Dánae y su hijo fueron metidos en una caja y arrojados al mar mientras que en los demás autores y en Lope también los meten en una nave sin velas ni remos.

También especifica el lugar donde llegan:

Apulia, contrariamente esta vez a Boccaccio que dice que es Sérifos, mientras que en Ovidio no aparece ningún lugar específico como vimos.

Otra variante de Fray Baltasar (21) se da en el hecho de que Dánae y su hijo son ofrecidos como dones al rey Polidectes por los pescadores que los recogen, mientras que ya vimos que en Lope, son pastores los que los recogen y en otros relatos míticos son recogidos por el hermano del rey Polidectes.

Respecto al mito de castidad de Diana, podemos decir que Lope recoge aquí las ideas de Boccaccio que siempre está en contra del mito de la castidad de Diana y también a Fray Baltasar cuando en su Teatro apoya esta idea contando los amores de Diana con Endimión, del cual se dice que tuvo cincuenta hijas:

"Dice Castario que le pidió a Júpiter que eternamente le dejase gozar de él y que para eso le diese a él un perpetuo sueño para que a salvo le pudiese gozar ella" (22)

Polidectes manda a Perseo a luchar y matar a la Medusa, pensando que ya no volverá de su peligrosa expedición; este episodio es

explicitado así en Boccaccio (23) y más tarde en Lope (24) mientras que Ovidio(25) narra directamente la primera gran aventura de Perseo (cortar la cabeza de la Medusa), sin explicitar por qué.

Por otra parte hay un mismo hecho que es contar el origen e historia de Medusa, pero vemos que tiene matices diferentes en Ovidio y Lope. En el primero es el propio Perseo el que narra la historia de Gorgona, cuando en el banquete de las bodas con Andrómeda quiere satisfacer la curiosidad de los familiares de Cefeo ( padre de Andrómeda). En cambio Lope, pone la narración en boca del rey Polidectes y no tiene la extensión que la de Ovidio: resume mucho y omite datos.

En el momento en el que Perseo va a matar a la Medusa se produce un cambio total en el relato de Lope respecto a Ovidio y también respecto a Boccaccio, el cual en este relato sigue a Ovidio prácticamente en todo.

En Lope, Fineo (tío de Andrómeda a la vez que su pretendiente) va a hablar con la Gorgona Medusa. Fineo alaba la belleza de Andrómeda y Medusa se encuentra un poco recelosa y dice:

"Que el hombre debe saber,  
que mujer no ha de alabar  
delante de otra mujer"(26)

Sin embargo en Ovidio el orden sucesivo  
de aventuras se presenta así:

- 1) Perseo mata a la Medusa
- 2) Salva a Andrómeda y se casa con ella
- 3) Lucha con Fineo, el antiguo  
pretendiente.

Otra nota original que introduce Lope es  
la oración que dirige a su padre Júpiter antes de  
matar a la Medusa; parece una oración cristiana:

"Ayúdame, padre mío" (27)

En cuanto a los objetos, los préstamos  
que los dioses hacen a Perseo para que éste pueda  
realizar sus hazañas encontramos ciertas  
variaciones:

Ovidio.- Los objetos son un escudo de Palas, una  
espada, unas sandalias aladas de  
Mercurio, el casco de Hades y una alforja  
especial para meter la cabeza de ~~Medusa~~.



Fray Baltasar.- Las sandalias aladas de Mercurio,  
el alfanje diamantino de Vulcano llamado  
Harpe, el escudo de Minerva con el que  
podía ver a las Gorgonas.

Boccaccio.- El caballo alado de Pegado, la égida  
de Palas, las sandalias aladas y la  
espada de Mercurio.

Lope.- La espada de Mercurio, el escudo y espejo  
de Palas. Jorge de Bustamante también alude a  
este espejo por lo que Lope pudo muy bien tomar  
este detalle del autor mencionado.

Según Michael Mac Gaha (28) Henry H.  
Martín señaló que Lope sustituye las sandalias  
por un alfanje. Los precedentes del alfanje  
pueden estar en Higinio y Natali Conti, dos  
mitógrafos estudiados por Henry H. Martín, aunque  
según Mac Gaha, este alfanje es mencionado  
también por Pérez de Moya.

Como ya vimos en la historia de Hipómenes  
y Atlanta es típica de Boccaccio y posteriormente  
de Pérez de Moya la interpretación alegórica. En  
este caso el viaje de Perseo en el caballo alado  
(que se da igual en Lope) simboliza el deseo de  
fama que tiene. El escudo de Palas simbolizaría  
la sabiduría para protegerse de los enemigos. Las

sandalias aladas, la rapidez y vigilancia en lo que vamos a hacer. La espada curvada, la matanza de los enemigos y la posesión del botín, etc..

En la obra de Lope también encontramos una interpretación alegórica del castillo de Medusa (que por otra parte no tendrá ningún sentido en la historia mítica). Cuando llega Perseo al castillo, salen a recibirle cuatro caballeros que son respectivamente la Envidia, la Lisonja, la Ingratitud y los celos. Aquí, el espejo destinado a Medusa es utilizado a gusto de Lope, pues él con él enfoca a los caballeros que inmediatamente comienzan a batallar entre ellos. Después aparece la Porfía. Hace lo mismo con el espejo, y la Porfía queda ciega y se va.

También encontramos un gran cambio de Lope respecto a Ovidio y Boccaccio en el hecho de que Perseo y la Medusa tienen una entrevista. Medusa queda admirada del valor y noble linaje de Perseo y no quiere matarlo. Seguidamente se enamora de él y le propone:

"Casémonos los dos,  
gozarás de estos palacios,  
De estos campos los espacios,  
dignos del hijo de un dios" (29)

Perseo lógicamente la rechaza. En Ovidio

y Boccaccio, Perseo sin más corta la cabeza de Medusa, procurando no mirarla de frente (con ayuda del espejo) para no ser convertido en piedra.

Según M. Mac Gaha (30), el intento de Medusa de seducir a Perseo lo ha sacado Lope de Pérez de Moya y señala también que según H.M.Martín, este episodio en que Medusa propone a Perseo el matrimonio puede venir de las lecturas de libros de caballería que despertaban la imaginación de Lope.

Pero Lope sigue con este encuentro entre Medusa y Perseo empleando toda su originalidad: Medusa enseña a Perseo el rostro de Andrómeda en un espejo y éste queda prendidamente enamorado de ella.

Esto no se da en ninguno de los autores. En las versiones más conocidas se dan los episodios totalmente desconectados; en primer lugar corta Perseo la cabeza de Medusa. Después va volando, y al pasar por casualidad por el reino de Cefeo ve a Andrómeda cuando va a ser devorada por el monstruo.

Otra variante que se da en Lope es el hecho de que avise a la Medusa de que va a

matarla mientras que en Ovidio (31) y también en Boccaccio (32) que sigue a aquél en este detalle, Perseo corta la cabeza de Medusa cuando ésta se encuentra dormida. Fray Baltasar señala esto mismo y también (siguiendo a Ovidio), que de la sangre que cae de la cabeza de Medusa surgen serpientes.

En Lope, la unión de la sangre con la arena del desierto hace que nazcan los mil colores de las alas de Pegaso. Este detalle parece totalmente original de Lope y desde luego en Ovidio, no aparece.

A continuación se da un capítulo inconexo, inventado por Lope, en el que Celio y Perseo después de haber matado a la Medusa van a una fuente y allí ven musas y poetas que escriben una canción; Virgilio aparece también escribiendo y las musas cantando.

Sigue Lope cambiando el rumbo de la narración e introduciendo elementos ficticios: Fineo, que en Ovidio y Boccaccio sólo aparece en el final de las bodas de Andrómeda y Perseo, va a consultar aquí al rey Atlanta (Atlas mitológico) sobre su destino, y así Fineo se entera de que Perseo se quedará con Andrómeda, con gran disgusto por su parte.

Después introduce el episodio en el que Perseo y su criado llegan a presencia de Atlas y aquí sí que sigue fielmente el relato mítico de Ovidio y Boccaccio: Atlas tiene miedo de que le roben sus ramos de oro y le niega la hospitalidad. Por eso Perseo, le convierte en piedra con la cabeza de Medusa: pasa a ser la cordillera de Atlas por su tamaño gigantesco.

En este caso, sólo hay una pequeña variación. En Lope, Atlas despide a su huésped con cortesía:

"Y como en el mundo no hay, aún  
en el mayor amigo,  
seguridad, consiente  
huésped; que perdones pido"(33)

Mientras que en Ovidio le echa violentamente:

"Y añadiendo la violencia sus amenazas  
intenta expulsar con su manos a  
Perseo..."(34)

Según M. Mac Gaha (35) Lope toma de Pérez de Moya la presentación de Atlante como famoso astrólogo que no aparece en Ovidio.

Otro detalle que se da en el relato de Lope cambiado consiste en que Perseo,

impresionado por la belleza de Andrómeda (que ha visto en el espejo), va a Tiro dispuesto a buscarla mientras que en Ovidio, la descubre por casualidad cuando está a punto de ser devorada por el monstruo, lo mismo ocurre en el resto de las versiones.

Antes del salvamento de Andrómeda, Lope introduce una intriga amorosa en su relato: Fineo está enamorado de Andrómeda y ésta le desdena y a su vez aparece un nuevo personaje: Laura, que está enamorada de Fineo. El círculo amoroso sin solución que se crea dentro de la intriga, es típico de las comedias de Lope.

"Y aunque la razón me obligue,  
tanto un desdén me lastima  
que persigo a quien me estima  
y estimo a quien me persigue"(36)

Lope recoge exactamente a Ovidio (37) y Boccaccio (38) cuando relata que la madre de Andrómeda por un pecado de soberbia hace que reciba como castigo la presencia de un monstruo marino que asole la región. Sólo cesará esta situación cuando Andrómeda sea entregada al monstruo. La diosa que causa el castigo en los autores vistos es Latona, madre de Apolo.

Otro episodio que introduce Lope sacado

de su invención es el hecho que de Fineo, al conocer la noticia del futuro sacrificio de Andrómeda, pierde el juicio. Por otra parte en Lope, cuando Perseo llega a Tiro, lo hace junto a su criado montados en el caballo Pegaso, mientras que en Ovidio llega volando con las sandalias aladas de Mercurio.

Según M. Mac Gaha (39) este episodio lo toma de Pérez de Moya. Hay un pasaje después de esto inconexo, debido sólo a la imaginación de Lope, en el que Fineo desnudo persigue a la pastora Jacinta (un nuevo personaje) por un bosque creyéndola Andrómeda. Después se quiere casar con ella. En Lope sigue habiendo varios cambios del mito en su relato: Fineo decide también ir a luchar contra el monstruo mientras que en Ovidio queda bien clara la acusación de Perseo cuando dice a Fineo que ya se escondía cuando Andrómeda estaba en peligro, pues ahora no tiene derecho a tomarla por esposa, sino solamente él que la ha salvado.

Otro cambio por parte de Lope se da en la conversación que tienen Andrómeda y Perseo antes del salvamento. En Lope, Perseo dice que va a salvarla sin más mientras que en Ovidio (40), Perseo al descubrir a Andrómeda atada a las rocas pregunta el por qué de la situación. Tras unos

momentos de vacilación la chica le responde y le cuenta su historia y entonces decide salvarla.

Por otra parte también varía el hecho de que en Lope, Perseo explica a Andrómeda cuál es su origen y sus aventuras antes de salvarla, y además de esto la pide en matrimonio. En el relato de Ovidio, sin embargo, Perseo cuenta todo esto a los padres de Andrómeda y además pone la condición de que si la salva será su esposa. Entonces los padres aceptan.

Lope, siguiendo seguramente a Pérez de Moya sitúa la exposición de Andrómeda en la Costa de Tiro, mientras que según Ovidio es en Etiopía.

Al final de la historia de Andrómeda, Ovidio habla a través de Perseo y menciona las tres Gorgonas que tenían un ojo en común. Boccaccio (41) lo apunta también pero con una adición poco importante. Curiosamente vemos que Lope en algunas ocasiones reproduce las adiciones de Boccaccio casi literalmente. Fray Baltasar señala que tenía un solo ojo también y además un sólo diente que se pasaban una a otra.

Al final de la obra hay un contraste grotesco, típicamente lopesco, entre Fineo loco, que montado en un caballo de caña viene a salvar



a Andrómeda y el apuesto Perseo que viene por el aire con su caballo Pegaso dispuesto a lo mismo.

Fineo, como dato más original todavía, propone a Perseo salvarla juntos; esto, como hemos visto, no se da en absoluto en Ovidio. Fineo dice

después que lo más difícil será repartir el premio ya que se trata de una mujer. Propone que luchén entre ellos para decidir la cuestión cuando de repente aparece el monstruo y Perseo marcha a luchar con él. Aquí encontramos una nueva diferencia. En Lope, Perseo canta inmediatamente victoria y no se ha descrito la lucha contra el monstruo. En Ovidio, se describe detalladamente la lucha: Perseo va produciendo determinadas heridas hasta que clava la espada definitivamente en una herida mortal. En los dos autores el monstruo marino es una serpiente. Lope sigue fielmente a Ovidio y Boccaccio en el detalle de que Fineo intenta quedarse con Andrómeda a pesar de que quien la ha salvado es Perseo.

Sin embargo, Lope cambia totalmente el final de la historia: en vez de luchar con Fineo como en Ovidio, le hace mirar en el espejo de Atenea que le devuelve la cordura. Este doble uso del espejo no aparece en ninguna fuente de las

señaladas al igual que la supuesta locura de Fineo.

Fineo agradece a Perseo este favor y pide la mano de Laura, que como vimos estaba enamorada de él. Así queda solucionado el enredo amoroso de las dos parejas:

Perseo-Andrómeda

Fineo-Laura (personaje ficticio)

El rey Cefeo propone a Perseo que tome su reino, mientras que en Ovidio se lo ofrece antes de que salvase a Andrómeda, si es que lograba hacerlo.

Pero Perseo prefiere marcharse y en este viaje de regreso es donde encontramos una importante variación respecto a Ovidio y Boccaccio: Lope dice que Perseo se ha enterado de que su abuelo Acrisio ha muerto, con lo cual ya no puede cumplirse el Oráculo de que él mataría a su abuelo. Según la tradición mítica más extendida, Perseo mata en unos juegos sin querer a su abuelo Acrisio con el disco, con lo cual queda cumplido el Oráculo. Pero este final es diferente en cada uno de los autores que venimos analizando.

En Lope, ya hemos visto como Perseo se

entera de que su abuelo ha muerto. Entonces decide ir a Grecia (su patria), y gobernar allí tomando el trono vacante de su abuelo.

En Fray Baltasar, Perseo llega primero a Sérifos convirtiendo en piedra también a Polidectes porque se informa de que ha tratado mal a su madre. Después llega a presencia de su abuelo Acrisio ganando su voluntad (esto no aparece en ninguno de los demás autores). Acrisio recibe a madre e hijo ordenando "unas grandes fiestas de varios y diversos juegos en honor de su nieto y de sus gloriosos vencimientos"(42).

Fue Perseo a tirar la barra y sin querer dió a su abuelo en un pie y muriendo al poco tiempo cumpliéndose así lo que estaba pronosticado por el Oráculo.

Fray Baltasar no da casi importancia al episodio de Andrómeda, siendo el principal de los relatos en las demás fuentes. Dice que según Suydas, después de libertar a Andrómeda, la cabeza de la Medusa sigue actuando matando a muchos hombre y que causa también su muerte de la siguiente manera: Perseo le presenta la cabeza a Cefeo, rey de Etiopía y padre de Andrómeda para convertirle en piedra, pero como es ciego y no puede mirar la cabeza no sufre los efectos y

entonces Perseo, la vuelve contra sí para ver que mudanza era aquella, y viéndola murió.

Después para que no cause más daño, Mercurio la quema. Después de muerto Perseo, le pusieron en el cielo debajo de la Osa Menor, como dice Camilo según Fray Baltasar (43).

Añade Fray Baltasar que según Solino, Perseo fundó la ciudad de Tarsos, que es la metrópolis de Cilicia y patria del Apóstol Santiago.

Como vemos este autor no pierde la ocasión de intercalar noticias y datos del mundo cristiano-católico, intentando así armonizar a veces religión y mundo pagano, como hemos visto que hace Lope en algunas ocasiones, pero cuyo máximo exponente será Calderón. En Ovidio, el relato acaba cuando Perseo vuelve a Sérifos acompañado de su mujer. y allí convierte en piedra a Polidectes porque éste había intentado desacreditar a Perseo, diciendo que era falso que tuviese la cabeza de Medusa.

Por último Boccaccio, dice que habiendo llegado al reino de su abuelo, con la cabeza de Medusa convierte en piedra a Preto, hermano de Acrisio, restituyendo el reino a su abuelo.

Después de esto, sostiene guerra contra los Persas, da muerte a Líber y funda la ciudad de Persépolis.

En el final vemos como Lope cambia muchas veces los elementos del mito a su manera. Sigue a Ovidio en lo fundamental pero al mismo tiempo se observan ciertas desviaciones de la versión ovidiana.

Muchas de estas desviaciones son añadidos que surgen en torno al mito durante siglos de transmisión de los mitógrafos medievales y renacentistas, pero también hay muchos episodios y detalles que no se pueden sacar de ninguno de estos manuales porque forman parte de la más puro invención de Lope.

Tal como venimos señalando en la importante interrelación entre pintura y poesía en nuestro Siglo de Oro, algunos autores como Vosters (44) en su estudio sobre teatro y pintura, han llamado la atención sobre esta obra de Lope, el Perseo, y su relación con representaciones pictóricas de la época. Este autor nos dice que es como si Lope tuviese delante el cuadro de Vasari sobre Perseo cuando en unos versos del tercer Acto hace que Fineo, tío y novio de Andrómeda, loco de celos de Perseo

después de la liberación invoque a las ninfas del mar:

"Pintad en vuestras peñas desiguales  
a la divina Andrómeda desnuda  
entre nácares, perlas y corales;  
al monstruo fiero que la gente ruda  
dice que fue castigo de los cielos"

Para este autor al igual que Vasari, reúne en un sólo cuadro presente, pasado y futuro.

La literatura y el arte de la época tenían una marcada preferencia por el tema de la princesa encadenada. Esto en parte debe su semejanza con el motivo de Angélica atada a las rocas de Ebuda y liberada por Rugiero, héroe de Ariosto, donde el Hipógrifo haría las veces de Pegaso. En su comedia de costumbres, Amar, servir y esperar, que probablemente se escribió a raíz de la visita de Rubens a España en 1628/29, Lope de Vega, poeta de la Hermosura de Angélica, evoca dos veces a la hija de Casiopea. Por otro lado en una escena de La Dorotea parece aludir a un cuadro de la serie de "poesías" mitológicas que Ticiano enviara a Felipe II, se trata del Dánae con criada, que representa el episodio donde Júpiter fecunda a la hija de Acrisio con la lluvia de oro, por la cual concibió a Perseo. La

personaje de Gerarda, la interesada celestina que induce a Dorotea a que, como otra Dánae, acepte el oro y los amores de un rico galán.

Como señala Rosa López Torrijos (45) en la pintura española del siglo XVII, observamos que la historia de Perseo no se representa en ciclos más o menos completos sino en cuadros aislados, eligiéndose fundamentalmente la liberación de Andrómeda, aunque no hay muchas representaciones ni de éste ni de ningún tema de Perseo. Indudablemente la escena de Andrómeda brinda al artista mayores posibilidades de expresión en facetas como el valor, belleza y fantasía que enriquecen estéticamente la obra. Entre las obras llegadas a nosotros de este tema tenemos el lienzo de la colección Gordia: Andrómeda atada a la roca y salvada por Perseo. La figura de Perseo ha sido literalmente copiada del cuadro de Ticiano. En la iglesia de la Magdalena (Zaragoza) una pintura, en mal estado de conservación aunque con un indudable sello italiano con influencias ticianescas, representa a Andrómeda huyendo, asustada del dragón que sale del mar, mientras Perseo aparece por los aires volando sobre Pegaso.

En la pintura española del Siglo XVII hay también varios ejemplos con la figura de

Andrómeda sola. El primero de ellos es un pequeño lienzo del Museo del Prado que muestra a la joven encadenada a la roca y próxima a ser atacada por el cetáceo. El cuadro está catalogado como obra de Lucas Jordán, aunque recientemente ha sido atribuido a Escalante. Otro lienzo de Andrómeda, esta vez anónimo, es el que se conserva en una colección particular madrileña; la imagen muestra a la joven sentada y encadenada a las rocas mientras el monstruo se acerca por el mar. El tercer lienzo con la imagen de Andrómeda es la copia de un original de Rubens que se considera obra de un pintor español de la escuela de Madrid. La pintura estuvo en el Alcázar madrileño antes de 1734 pasando luego al Retiro; en esta ocasión Andrómeda aparece acompañada de un pequeño Cupido-Himeneo, aludiendo así al amor de Perseo y a su futuro matrimonio con la joven. En el inventario del Alcázar de Madrid, de 1686, en las llamadas "Bóvedas de Ticiano", se menciona el cuadro de Ribera con el tema de Perseo.

Concluye esta autora, con que el tema de Perseo que fue poco representado por nuestra pintura "culto", si lo que fue popularmente en algunas obras de baja calidad, que se encargaron o se hicieron, más por el gusto temático que por el estético. Las pinturas, de muy mala calidad, demuestran sin embargo una difusión del tema y



una demanda a escala relativamente popular.

El tema no fue nunca muy frecuente en el arte español. Primeramente en el siglo XVI fue utilizado por grandes señores-rey y marqués del Viso- por sus posibilidades de exaltación heroica y alegoría política y religiosa, y también por la posibilidad de representar escenas que, como Dánae y Andrómeda, eran agradables desde un punto de vista estético.

En el Siglo XVII por el contrario, no se representaron ciclos de Perseo y las obras conservadas parecen pertenecer más bien a encargos aislados de coleccionistas particulares.

## FUENTES DE EL PERSEO

- (1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas... págs IX-C XL
- (2) MAZZARA, Richard: "Saint-Amants L'Andromede and Lope de Vega's La Andromeda" KFLO, VIII, n° 1 (1961), págs 7-14
- (3) GRIMAL, Pierre, Diccionario de mitología griega y romana, Barcelona, Paidós, 1984, pág. 5
- (4) RUIZ DE ELVIRA, Antonio, Mitología clásica, Madrid, Gredos, 1984, págs 155-165.
- (5) MAC GAHA, Michael, Op. Cit. pág 17
- (6) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas..... Madrid, BAE, (1965)Tomo XIV, págs 6-7
- (7) LOPE DE VEGA, Félix, Op. Cit.
- (8) VITORIA, Fray Baltasar de, Teatro de los dioses...., pág 245
- (9) Op. Cit. pág 246
- (10) OVIDIO NASON, Publio, Op. Cit. pág 124
- (11) BOCCACCIO, Giovanni, Op. Cit. pág 586
- (12) LOPE DE VEGA, Félix, La Fábula de Perseo o la bella Andrómeda, Ed. de Michael Mac Gaha, Kassel, Edition Reichenberg, 1985 pág 16
- (13) Op. Cit. pág 124
- (14) Op. Cit. pág XLVH
- (15) OVIDIO NASON, Publio, Op. Cit. pág 124
- (16) BOCCACCIO, Giovanni, Op. Cit. pág 587
- (17) BOCCACCIO, Giovanni, Op. Cit. pág 587
- (18) COSSIO, José María de, Fábulas mitológicas en España 1952 Madrid, págs 350 -356.
- (19) Op. Cit. págs 350-356
- (20) VITORIA, Fray Baltasar de, Op. Cit. pág 240
- (21) Op. Cit. pág. 239
- (22) Op. Cit. pág 240
- (23) VITORIA, Fray Baltasar de, Teatro de los dioses... pág 242
- (24) BOCCACCIO, Op. Cit. pág 598
- (25) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 10
- (26) OVIDIO NASON, Publio, Op. Cit. pág 123
- (27) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias Mitológicas....., pág 26.
- (28) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias Mitológicas....., pág 31
- (29) VEGA CARPIO, Félix Lope de, El Perseo, ed. Michael Mac Gaha, pág 14.
- (30) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias Mitológicas...., pág 30
- (31) VEGA CARPIO, Félix Lope de, El Perseo, ed. de Michael Mac Gaha, pág. 15.
- (32) OVIDIO NASON, Publio, Op. Cit. pág 124
- (33) BOCCACCIO, Giovanni, Op. Cit. pág 259
- (34) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias Mitológicas... pág 35
- (35) OVIDIO NASON, Publio, Las Metamorfosis pág 127
- (36) VEGA CARPIO, Félix Lope de, El Perseo, ed. Michael Mac Gaha. pág.15.
- (37) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias Mitológicas...., pág 37
- (38) OVIDIO NASON, Publio, Op. Cit. pág 123
- (39) BOCCACCIO, Giovanni, Op. Cit. pág 603
- (40) VEGA CARPIO, Félix Lope de, El Perseo, ed. de Michael Mac Gaha, pág.16.
- (41) OVIDIO NASON, Publio, Op. Cit. pág 124
- (42) BOCCACCIO, Giovanni, Op. Cit. pág 605

- (42) VITORIA, Fray Baltasar de, Teatro de los dioses..., pág. 245
- (43) VITORIA, Fray Baltasar de, Teatro de los dioses..., pág 246.
- (44) VOSTERS, Simón A, "El intercambio entre el teatro y la pintura...". Op. Cit., págs 17-18
- (45) LOPEZ TORRIJOS, Rosa, Op. Cit. págs 231-242, (Tema Perseo)

**FUENTES DE**  
**EL LABERINTO DE CRETA**

Según Menéndez Pelayo (1) esta pieza de Lope comprende una parte considerable de las tradiciones relativas a Teseo, no considerado como esposo de Fedra y padre de Hipólito, tal como aparece en el teatro mágico sino como el héroe épico, domador del toro de Maratón, vindicador de la libertad del Ática, vencedor del Minotauro y de los Rodeos del Laberinto de Creta con ayuda del hilo de Ariadna.

En palabras de este crítico (2) ningún estudioso del tema defiende la existencia personal de Teseo; pero no se puede negar su existencia histórica en el sentido de fundador y héroe epónimo de su pueblo.

La tradición más conocida (3) respecto a este mito se basa en los relatos clásicos La Odisea en el libro XI, en Eustacio en su Comentario a Dionisio Periegeta, Heródoto en su Historia, Diodoro Sículo, Estacio, Suidas en su Lexicón, Apolonio de rodas, Estrabón en su Geografía, Pausanias, Higino en su Fabulae, Plauto, Lactancio Plácido y Ovidio en sus Metamorfosis (Libro VII). La historia de Minos según estas versiones es más o menos la que sigue: Cuando Zeus abandonó a Europa, después de haber tenido con ella tres hijos -Minos,

Radamantis y Sarpedón-, casó la muchacha con Asterio. Muerto éste los tres hermanos pretendieron el trono de Creta. Minos adujo que los dioses querían que él fuese rey y para demostrarlo construyó un altar para Poseidón y pidió a éste que hiciese salir del mar un toro prometiéndole que luego lo sacrificaría en su honor. Así lo hizo Poseidón y Minos llegó a ser rey, exiliándose Sarpedón, mientras que Radamantis quedó en Creta viviendo en paz con Minos. Estaba éste casado con Pasifae, hija de Helio y de la ninfa Perséis, con la que tuvo varios hijos, entre ellos Catreo, Deucalión, Glauco, Androgeo, Ariadna y Fedra.

Cuando Poseidón hizo salir el toro del mar, Minos, a pesar de su promesa, admirado por la belleza y la fuerza del animal, quiso conservarlo. Entonces, Poseidón se vengó volviendo loco al toro, hasta que al fin fue vencido por Heracles. Pero antes Poseidón hizo que Pasifae se enamorase del toro, amores de los que nació el Minotauro. Según otras versiones el toro del que se enamoró Pasifae no era el enviado por Poseidón con motivo de la súplica de Minos sino uno que enfureció el dios cuando el rey, que siempre sacrificaba al dios su mejor toro, un año decidió no hacerlo, admirado por las cualidades del elegido. Consultado un Oráculo, Minos hizo

que Dédalo le construyese el laberinto en el que encerró al Minotauro.

Minos fue el primer rey que dominó el Mediterráneo. Cuando los atenienses mataron a Androgeo, decidió vengarse y envió una expedición que después de un prolongado asedio, favorecido por una peste que asoló la región, conquistó Megara y puso como tributo a los atenienses que enviasen cada nueve años a siete muchachos y a siete muchachas destinadas a ser pasto del Minotauro, tributo al que puso fin Teseo.

Se contaba que esta victoria había sido promovida por Escila, hija de Niso, el rey de Mégara, que se enamoró de Minos y traicionó a su padre. Minos murió en Sicilia donde había ido a buscar a Dédalo que, fugitivo de Creta, estaba en la corte del rey Cócalo, escondido por éste.

Respecto a la historia del Minotauro ya hemos visto como es Teseo el que acaba con él de la siguiente manera: en el tercer contingente enviado como tributo que debía pagar Atenas a Creta formado por muchachos y muchachas que debían ser devorados por el Minotauro, aparece Teseo. Ariadna, la hija de Minos, se enamora de Teseo y le promete ayudarle a llevar a buen término su propósito si él está dispuesto a

llevársela a Atenas y casarse con ella (promesa y condición iguales a las de Medea y Jasón que Lope recogerá también). Teseo asiente y jura que así lo hará, y Ariadna le pide a Dédalo que le revele cuál es la salida del Laberinto. Dédalo no sólo se lo revela sino que le dice que debe darle un hilo a Teseo y el uso que éste debe hacer de él. Teseo mata al toro a puñetazos según Apolodoro y sin especificar en el resto de las versiones y consigue salir del Laberinto con la ayuda del hilo.

Huyen los dos en el barco de Teseo y al llegar a la isla de Naxos, la abandona cuando ésta está dormida. Baco se enamora de ella y termina por convertirla en una Constelación.

Según Menéndez Pelayo (4) Ovidio parece ser el principal conductor por donde las míticas narraciones relativas a Teseo llegaron a la poesía moderna. El libro VII de Las Metamorfosis cuenta gran parte de la Fábula de Minos y Scylla, del Minotauro y el Laberinto de Creta, del hilo de Ariadna, de su abandono por Teseo, sus triunfales nupcias con Baco y la apoteosis de su corona entre las estrellas.

Según este crítico parece ser que Lope no tuvo en cuenta el relato de Plutarco sobre el



tema, ya que éste ofrece menor cantidad de elementos poéticos. Seguramente preferiría seguir a Ovidio, teniendo en cuenta la facilidad y gracia de su estilo. En conclusión, para M. Pelayo (5) Lope sigue los hechos de Ovidio pero empleando su libertad habitual.

En esta comedia, una vez más Lope toma un conocido mito clásico y aunque lo repite en sus principales puntos, introduce variantes siempre en busca de una originalidad y una libre interpretación del mito.

En la tradición mitográfica conocida, como hemos visto, se nos narra la historia de Minos, rey de Creta, como asediador de la ciudad de Niso y de Atenas, y también marido de la adúltera Pasifae. Lope en su comedia, respetará estos puntos principales del mito. En el acto primero aparece Minos como Rey de Creta intentando conquistar la ciudad de Niso ayudado por su capitán Feniso y sus soldados. Sólo lo logra cuando Cila (la hija del rey enamorada de Minos) da muerte a su padre para que Minos consiga entrar victorioso en la ciudad. Una vez efectuado esto, Minos se arrepiente de su palabra y decide abandonar a Cila para volver a su patria junto a Pasifae, su mujer y sus hijas, pues hace ya tres años que falta de su casa. Estando con

los preparativos de regreso, recibe la visita de un mensajero que le da una desagradable noticia: su mujer Pasifae quedó preñada de un toro de su rebaño y ha concebido un monstruo mitad toro-mitad hombre, al que llaman Minotauro.

Minos, en el primer acto de la comedia de Lope aparece con su capitán Feniso y soldados en un intento de Lope por hacer más real el asalto a las ciudades puesto que es imposible que Minos pudiese realizarlo solo. Lope coincide y es totalmente fiel a todas las versiones consultadas en las que Escila, la hija del Rey de Niso se enamora de Minos y ayuda a éste a conquistar la ciudad traicionando a su padre. En lo que varían las versiones es en el modo de realizar esta traición.

En Lope, Escila es capaz de cortar la cabeza a su padre para matarle y que así Minos pueda entrar en la ciudad:

"Por ti, al tiempo que dormía  
mi padre (crueldad sangrienta),  
corté el cuello y vertí sangre,  
la misma que dió a mis venas" (6)

En este detalle Lope coincide con las versiones de Bustamante(7) y Boccaccio(8).

Sin embargo en otros posibles manuales que Lope pudo consultar como el de Ovidio (9), Pérez de Moya (10) y Fray Baltasar de Vitoria (11) se cuenta que Escila sólo corta un mechón de pelo a su padre como en la conocida historia de Dalila y Sansón. Este mechón daba una fuerza desconocida al rey de Niso y por lo tanto esta ciudad nunca temía a sus enemigos.

Feniso recuerda a su señor que hace ya tres años que falta de su casa y urge volver. Este dato en concreto no se da tampoco en ninguna versión del mito.

En Lope además, Minos huye como un traidor después de que Escila le haya ayudado (12) mientras que en otras versiones como la de Ovidio(13), Bustamante(14) y Pérez de Moya (15), Minos huye aterrorizado ante el atrevimiento que ha tenido Escila con su padre. Por ejemplo en Ovidio:

"Minos retrocedió ante lo que se le alargaba espantado por la visión de aquel hecho inaudito respondió: ¡que los dioses te eliminen de su mundo, oh infamia de nuestro tiempo, y que se te niegue la tierra y el mar! por lo menos yo no toleraré que Creta, la cuna de Júpiter, que es mi mundo, llegue a ser tocada por tan espantoso monstruo"(16)

Otro dato sacado de la invención de Lope consiste en que Minos recibe la noticia de un tal Polinices del adulterio de su mujer con un toro y del nacimiento del Minotauro. No se explica los motivos de este monstruoso hecho mientras que en toda la tradición conocida como vimos, se dice que el enamorarse Pasifae del toro es un castigo de Poseidón para vengarse de Minos, pues éste promete sacrificar a Poseidón un hermoso toro salido del mar si es elegido rey de Creta y luego no lo hace e incumple su promesa.

Según la versión de Lope, este toro es un animal normal que pertenece a los rebaños de Minos aunque es blanco y tiene una gran belleza:

"Puso los ojos Pasife  
en un blanco y rubio toro  
novillo de pocos años,  
más doméstico que hosco,  
tan pintada la piel,  
con manchas al lomo  
que sólo por las estrellas  
es el del sol más hermoso"(17).

Por lo tanto no es un animal casi mágico ni está en relación con Poseidón. En lo que si coinciden con las otras versiones es en la belleza del toro.

Pérez de Moya (18) sí que señala la conexión con Neptuno. Sin embargo Ovidio (19) y Bustamante (20) no señalan la causa específica de enamorarse Pasífae del toro, mientras que Fray Baltasar (21) dice que este hecho se produjo por una venganza de Venus, que al ser descubierta por el Sol en adulterio con Marte, jura vengarse en sus amigos, hijos, y en toda su generación.

En la versión lopesca no aparece ninguna de estas explicaciones sino otra más original: Este toro no está relacionado con Neptuno sino con otro dios más importante: Júpiter (22), Minos y todos a los que les afecta este hecho de cerca piensan que al igual que Júpiter se disfrazó de toro para raptar a Europa y seducirla, lo mismo ha podido suceder con Pasífae. Aquí encontramos además la explicación de por qué Minos no se atreve a matar al Minotauro (es hijo de Júpiter), y por eso decide construir el Laberinto.

El único autor de los consultados que menciona a Júpiter en vez de Neptuno es Boccaccio (23). Pero como ocurre tantas otras veces, suponiendo que Lope tomara el detalle concreto del nombre del dios aquí, sin embargo cambia totalmente la situación. En Boccaccio, Minos ofrece el sacrificio del toro a Júpiter en vez de Neptuno, y el incumplimiento de este voto es lo

que origina la venganza del dios. En Lope, sin embargo, el hecho de que Júpiter (en forma de toro) decidiera gozar de Pasífae es puramente ocasional como ya ocurrió anteriormente con el famoso episodio del rapto de Europa (la madre de Minos).

En el relato de Lope, Minos regresa enfurecido a vengar su honor y sus hijas Fedra y Ariadna tratan de calmarlo. Mandan venir al famoso arquitecto Dédalo, quien construye un laberinto para encerrar al monstruo sin que éste pueda salir, así como cualquier persona que se atreva a penetrar en este recinto. Por otro lado se plantea el drama de Ariadna, enamorada de Oranteo y a quien decide casar su padre con su valiente capitán Feniso.

Cuando ya está construido el Laberinto, llega Teseo como tributo para alimentar al toro. Viene de Atenas y esta ciudad, conquistada por Minos, tiene que entregar una vez al año al rey diversos jóvenes para que murieran devorados por el toro.

Ariadna, la hija de Minos, se apiada de Teseo al ver su figura y que es persona de calidad y decide ayudarlo inventando un artificioso mecanismo: una vez dentro del

laberinto ella le dará un hilo de oro con el que pueda regresar al exterior una vez muerto el Minotauro. Como es de suponer, el episodio en el que Fedra y Ariadna tratan de calmar a su padre por el monstruoso adulterio de Pasífae es de la pura invención de Lope, y parece la escena crítica de un lance de honor.

Respecto a la construcción del laberinto, ya hemos visto como en la versión de Lope, Minos lo ordena al arquitecto Dédalo (24). Introduce una nota más original todavía al decir que Minos escribió a Dédalo desde una de las ciudades donde estaba, encargándolo la construcción de este laberinto.

Todas las versiones consultadas coinciden en afirmar que el laberinto fue construido por Dédalo, pero la mayoría de las veces no explicitan que fue por mandato de Minos, ni mucho menos que éste le escribiera el encargo.

Como hemos visto, una vez conquistada Atenas, Minos proclama que deben ir diez hombres a esta ciudad y ser pasto del toro como tributo a pagar por la rendida ciudad de Creta. En la versión de Lope parece que Minos hace esto como venganza indirecta por la afrenta recibida por el adulterio de su mujer con el toro. El sentimiento

de que Atenas paga por una culpa que no tiene,  
hace decir a Fineo, criado de Teseo:

"¿No fuera mejor querer  
parias y tributo en oro  
qué culpa tiene Atenas?"(25)

Respecto al tributo que Atenas tiene que pagar cada año a Minos: los jóvenes que serán devorados por el toro, hay diferencias de Lope con respecto a las fuentes. Lope indica que son diez hombres los que deben ir a Creta como pago (26), mientras que en las versiones más clásicas se dice que eran siete muchachos y siete muchachas. Esta versión es recogida por Pérez de Moya 27) y Fray Baltasar (28). Sin embargo Bustamante (29) no especifica número, pero si que eran hombres; igualmente Ovidio (30) no indica tampoco número sólo dice que enviaba un contingente de personas.

Lope especifica que este tributo tiene que ser enviado cada año (31); en esto coincide con todas las versiones excepto la de Ovidio, donde especifica que es cada nueve años:

"El monstruo, después de haber sido dos veces alimentado con sangre actea, lo aniquiló el tercer contingente designado por la suerte tras el ciclo de nueve años"(32).



Los amores entre Oranteo y Ariadna son inventados igualmente por Lope, y parecen un intento de dar a la comedia mayor número de elementos de intriga y de conflictos amorosos que se terminan resolviendo.

Lo mismo ocurre con el episodio en que Minos quiere que Ariadna sea la mujer de su capitán Feniso. Teseo el héroe griego por excelencia, en todas las versiones consultadas solicita ir voluntariamente a Creta la tercera vez que se recluta a los jóvenes que sirven de pasto al Minotauro. Lope recoge fielmente este detalle: en su comedia Fineo dice a Teseo:

- "¡ Que te cupiese la suerte  
entre más de seis mil hombres  
de tan diferentes nombres!"(33).

Hay otra variante clásica según la cual era el propio Minos el que escogía personalmente a sus víctimas (Helánico 4 f 164, Plutarco Thes. 17).

Pero esta versión no atañe en absoluto al relato de Lope. La manera de matar al Minotauro es también original de Lope puesto que en esta, Ariadna proporciona a Teseo además del hilo de oro con el que pudiese salir, tres panes

envenenados con los que el toro caerá casi muerto y también una maza con la que pueda rematar la operación (34)

En todas las versiones consultadas sólo se nos dice que Teseo mató al toro sin especificar como, y que logro salir del laberinto gracias a la ayuda de Ariadna y su hilo de oro. En algunos relatos clásicos (Apolodoro Epic.1º.9) se especifica que fue a puñetazos pero en general coinciden todos en que los hombres que iban a ser presa del Minotauro, no podían llevar ningún tipo de arma consigo.

La única excepción la constituye Bustamante (35), que cuenta como Ariadna le da una maza a Teseo con tres nudos de hierro colgado de unas cadenas, tres pelotas confeccionadas de cera, otras cosas (sin especificar cuales) y sobre todo el hilo de oro. Mientras come el toro las pelotas le da un mazazo y le mata. A la vista de este hecho, casi podemos afirmar con seguridad que Lope se basó en Bustamante para el episodio que acabamos de señalar. La maza de Bustamante corresponde exactamente con la maza de Lope y las tres pelotas de cera con los panes envenenados. Como siempre, Lope introduce variaciones sacadas de su invención hasta en los pasajes donde más claramente se observan los datos sacados de la

fuentes.

Respecto al hilo de oro, absolutamente todas las versiones coinciden en que esa fue la única manera por la que Teseo pudo escapar del Laberinto. Lope como es lógico coge este elemento tan importante de la tradición mítica al pie de la letra.

Después de este episodio Lope introduce otro sacado enteramente de su invención por el que Oranteo y Feniso, a quienes Minos decide dar por fin como esposas a sus hijas Ariadna y Fedra, tienen una disputa delante de su futuro suegro para ocupar el trono ya que , según Lope (36), éste no tiene hijos varones aunque todas las versiones del mito coinciden en que tiene varios hijos varones entre ellos Glauco, Androgeo, Deucalión y Cetreo. Estas disputas por la posesión del reino y del poder en general son típicas de algunas comedias de Lope y en este sentido podría enlazar con la disputa por el reino que Antiopía y Deyanira mantienen en Las Mujeres Sin hombres.

En el relato de Lope, una vez realizada la matanza del Minotauro, Teseo huye de prisa para evitar la venganza de Minos, llevándose no sólo a Ariadna sino también a su hermana Fedra.

Ariadna está cada vez más enamorada de Teseo y espera que éste cumpla la palabra de matrimonio que le dió antes de ayudarle a salir del Laberinto. Mientras tanto, el rey Minos había decidido ya casar a su hija Ariadna con Oranteo y a su hija Fedra con Feniso. Cuando le informan de la huida, sale en persecución de la comitiva.

Durante el trayecto marítimo, Teseo se enamora perdidamente de Fedra y decide deshacerse de Ariadna abandonándola en una isla donde tienen que parar. Al saberlo Fineo, su criado, le recrimina y por ello ganará el odio de Teseo, que intentará matarle.

En el abandono de Ariadna por parte de Teseo coinciden casi todas las versiones empezando por Ovidio (37), pero ya hay variaciones respecto a lo de llevarse también a Fedra. En Ovidio, este detalle no aparece en absoluto y sí sin embargo en Bustamante.(38), Boccaccio (39) y Fray Baltasar (40). Por lo tanto tenemos aquí un nuevo episodio en el que basarnos para afirmar que Lope, aunque siga en lo fundamental al relato ovidiano, consulta con seguridad los manuales de su época. Lo que sí señalan todas las fuentes pero que Lope no recoge, es el hecho de que Teseo se casará con Fedra, pero mucho más tarde de este momento,

cuando ya haya realizado las dos campañas contra las Amazonas. En Lope como hemos visto, Teseo no sólo se queda con Fedra enseguida, sino que éste es el motivo principal por el que abandona a Ariadna en la isla.

En la comedia de Lope, Ariadna queda abandonada en la isla pero también Fineo, por el altercado que tuvo anteriormente con Teseo, como vimos. Esta isla resulta ser Lesbos y allí acuden a refugiarse a las casitas de unos pescadores. Cuando conocen a los habitantes de la isla, Ariadna se hace pasar por un hombre llamado Montano. Cuando pasa el tiempo una labradora llamada Diana se enamora de Ariadna y requiere constantemente sus amores. Fineo a su vez está enamorado de Ariadna, pero ésta no le corresponde.

Cuando están a punto de celebrarse unas tradicionales fiestas entre labriegos en las que la estatua de Minerva elige al rey y a la reina de las fiestas, Doriclea, la otra labradora, propone a Ariadna que, disfrazada de Minerva, ocupe el lugar de la estatua para elegirla reina a ella. Finalmente Ariadna acepta.

Cuando están celebrando las fiestas llegan Oranteo y su amigo Lauro y quedan

asombrado del parecido de la diosa con Ariadna. Esta nombra rey y reina de las fiestas a Fineo y Doriclea. Fineo aprovecha el momento para pedir a Doriclea que sea su esposa.

Teseo, por otra parte se prepara para ir a luchar contra Oranteo, pero cuando éste se entera de que no está con su amada sino con Fedra, decide suspender la lucha. Al final, por intervención de Fineo, se descubre que la persona disfrazada de Minerva es Ariadna. Llega el rey Minos con un pequeño séquito y todos hacen las paces.

Respecto a la suerte que corre Ariadna una vez abandonada en la isla, según algunas versiones como la de Ovidio (41), Liber la recogió y la convirtió en una constelación muy brillante y perdurable. Según otras versiones (Hesíoso Theog. 947-949, Ovidio Ars I 527-564, Higino fab 43, Catulo LXIV 251-264), Baco se casó con ella tras ser raptada y por lo tanto no sería abandonada por Teseo.

Como hemos visto, Lope da una solución diferente a este problema haciendo que Fineo quede también en la isla, y sean recogidos por unos pescadores.

Lope hace a propósito que esta isla sea Lesbos, patria de Oranteo, el primer prometido de Ariadna para que puedan encontrarse y reconciliarse los dos amante, teniendo así un final feliz.

Otro episodio totalmente inventado por Lope consiste en el desafío que Oranteo manda hacer a su fiel vasallo Lauro contra Teseo. Después de este episodio, Oranteo decide ir a vivir al campo hastiado de la intriga de la ciudad, y al mismo tiempo para olvidar en soledad a Ariadna. Aquí vemos reflejada la vida del campo que Lope tiene en muchas comedias y que ya comentaremos más adelante.

Al igual que ocurre en otras comedias de Lope como en El Amor Enamorado, el acto tercero parece ser la parte donde Lope se explaya más e introduce más elementos de su invención. Aquí ocurre lo mismo; una vez que el mito ha llegado a su fin, Lope necesita completar la historia de algún modo, al igual que hace otras veces. No permite que Ariadna quede abandonada y sola en la isla, sino que esta desventurada amante tendrá al fin un final feliz casándose con el hombre que ella había querido al principio. Con estos episodios creados por la imaginación de Lope, se acentúa la intriga. Hay que tener en cuenta

además que las partes que quedan completamente fuera del mito, pertenecen por lo general a acciones de personajes que no pertenecen al mundo clásico.

En lo que se refiere por otra parte, a la tradición mítica y la influencia de estas fuentes en la comedia de Lope, habrá quedado evidenciado a través de bastantes pasajes que Lope consultaba manuales de su época para informarse acerca de todo lo mitológico. No se puede afirmar con esto que Lope no consultase la fuente para que muchos críticos es la principal: Las Metamorfosis de Ovidio, pero sí afirmar que Lope consultó directamente manuales de época como la traducción de Las Metamorfosis hecha por Jorge de Bustamante, la Philosophía Secreta de Pérez de Moya, y el Teatro de los dioses de la Gentilidad de Fray Baltasar de Vitoria.



## FUENTES DE EL LABERINTO DE CRETA

- (1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares, en Obras de Lope de Vega, Tomo VI, Madrid, Academia española, Suc. de Rivadeneyra, págs. IX-C XL
- (2) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. págs IX-C XL
- (3) RUIZ DE ELVIRA, Antonio, Mitología clásica, Madrid, Gredos 1984, págs 365-373
- GRIMAL, Pierre, Diccionario de mitología griega y romana, Barcelona, Paidós, 1984, págs 359-361.
- (4) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. págs IX-C XL
- (5) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. págs. IX-C XL
- (6) LOPE DE VEGA, Félix, Comedias pastoriles y mitológicas, en Obras de Lope de Vega, Tomo XIV, Madrid, BAE, 1966, pág 57
- (7) BUSTAMANTE, Jorge de, Libro del Metamorfoseos y fábulas del excelente poeta y filósofo Ovidio noble caballero Patricio romano, 1543, fo.LII
- (8) BOCCACCIO, Giovanni, Genealogía Deorum, pág 604
- (9) OVIDIO NASON, Publio, Las Metamorfosis, Barcelona, Bruquera, 1984, pág 232
- (10) PEREZ DE MOYA, Juan, Philosophia Secreta, pág 202
- (11) VITORIA, Fray Baltasar de, Teatro de los dioses de la Gentilidad, Valencia, II TOMOS, 1646, pág 876
- (12) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 57
- (13) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. pág 233
- (14) BUSTAMANTE, Jorge, Op. Cit. fo LII
- (15) PEREZ DE MOYA, Juan, Op. Cit pág 202
- (16) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. pág 232
- (17) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit, pág 59
- (18) PEREZ DE MOYA, Juan, Op. Cit. pág 203
- (19) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. Págs. 233-234
- (20) BUSTAMANTE, Jorge de, Op. Cit. fo L
- (21) VITORIA, Fray Baltasar de, Op. Cit pág 876
- (22) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 59
- (23) BOCCACCIO, Giovanni, Op. Cit. pág 605
- (24) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 64
- (25) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 60
- (26) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit pág 60
- (27) PEREZ DE MOYA, Juan, Op. Cit pág. 203
- (28) VITORIA, Fray Baltasar de, Op. Cit. pág 876
- (29) BUSTAMANTE, Jorge de, Op. Cit. LI
- (30) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit pág 235
- (31) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 60
- (32) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. pág 235
- (33) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 65
- (34) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 70
- (35) BUSTAMANTE, Jorge de, Op. Cit. fo LII
- (36) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit págs 76-77
- (37) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. pág 236
- (38) BUSTAMANTE, Jorge de, Op. Cit. LI
- (39) BOCCACCIO, Giovanni, Op. Cit. pág 629
- (40) VITORIA, Fray Baltasar de, Op. Cit. pág 876
- (41) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. pág 236

FUENTES DE  
EL VELLOCINO DE ORO

Según Menéndez Pelayo (1), Lope prefiere acudir al arsenal mitológico para encontrar una fábula como ésta que se acomode al género de exhibición pomposa que quiere realizar en esta ocasión. Con ella tiene la ventaja de ser ya una fábula familiar a los espectadores. La ocasión para la que Lope busca un mito clásico de estas características es nada menos que la celebración del cumpleaños de Felipe IV. Para ello compone esta comedia basada en la fábula del Vellocino de Oro y que se representó en Aranjuez el quince de mayo de mil seiscientos veintidós.

Según este mismo autor (2), el mito de Medea y los Argonautas fue poetizado de mil maneras por los autores clásicos y parece que Lope por esta circunstancia no puede apenas meter novedad en el argumento. Parece que sigue en líneas generales la versión ovidiana.

Este hecho podría ser reforzado por la cita que el mismo Lope introduce dentro de la comedia en la que señala a Ovidio como fuente:

"Aquella historia que canta  
Ovidio, de donde tuvo  
principal el Tuson de España"(3)

Aunque esta cita tampoco se puede tomar

literalmente, puesto que el nombre de Ovidio se utilizaba desde antiguo como argumento de autoridad de todo relato mitológico. La versión mítica más reconocida en cuanto a la expedición de los Argonautas y el Vellochino es más o menos la siguiente:

Jasón es un héroe tesalio hijo de Esón y Alcímeda. Al ser destronado Esón por su hermanastro Pelias, hijo de Poseidón y Tiro, Alcímeda confió a su hijo al Centauro Quirón para que le educase. Al cumplir los veinte años se presentó Jasón en Yolco para reclamar la corona que por herencia le correspondía, con una extraña indumentaria: una piel de pantera, dos lanzas y una sola sandalia; la otra la había perdido según una versión popular al ayudar a cruzar un río a una anciana que posteriormente resultó ser una diosa: Hera, que a partir de ese momento siempre le ayudaría.

Pelias se sobresaltó al ver al joven así vestido y no le gustó saber que se trataba de su sobrino pues un Oráculo le había aconsejado que se cuidase del hombre calzado con una sola sandalia. Dispuesto en apariencia a acceder a las peticiones de Jasón, le pidió Pelias que consiguiese antes el Vellochino de Oro. Jasón accedió y tras reunir a héroes de toda Grecia

emprendió viaje hacia la Cólquide en la nave Argo, construida con la ayuda de Atenea por Argo, un hijo de Frixo. Esta expedición que se llamó de los Argonautas, consiguió gracias a Medea, hija de Eetes, rey de la Cólquide el preciado Vellochino de Oro. A su regreso Medea, que se había unido a la expedición logró que todas las hijas de Pelias excepto Alcestis, descuartizaran e hirvieran a su padre haciéndoles creer que le rejuvenecerían. Se vengaba así del asesinato que Pelias había realizado en la familia de Jasón, creyendo a los Argonautas muertos. Como consecuencia de esto, Jasón y Medea tuvieron que refugiarse en Corinto donde vivieron por espacio de diez años, al cabo de los cuales Jasón abandonó a Medea por Glauce, hija de Creonte, rey del país.

En cuanto a la historia del Vellochino, daremos aquí su origen ya que en la comedia de Lope este aspecto es el primero que se da en vez de empezar directamente con la historia de Jasón que es lo que hacen el resto de las versiones.

Ino, esposa de Atamante, convenció a éste para que sacrificara en honor de Zeus a los dos hijos que había tenido en su anterior matrimonio: Frixo y Hele. En el momento decisivo, el dios envió un carnero que se llevó por los aires a los

dos pequeños. Hele, la niña, cayó al mar pero Frixo llegó a hasta la Cólquide donde Eetes, el rey del país, recibió al fugitivo y lo casó con su hija Calcíope. Frixo sacrificó el carnero a Zeus colgando Eetes su Vellón, que era de oro, en un bosque consagrado a Ares. Este famoso Vellochino fue el que motivó la expedición de los Argonautas como vimos. Henri M. Martín en un artículo sobre las fuentes de la comedia (5) señala que el tratamiento que hace Lope del mito es remarcadamente peculiar aunque los factores básicos de la leyenda son encontrados sin variación.

En la comedia de Lope, aparecen nada más abrirse el telón dos damas charlando que resultan ser la Envidia y la Fama. Las dos coinciden en alabar a los importantes personajes que están entre el público. Después llegan la Poesía y opina lo mismo. Manda venir a su hermana la Música para que empiece la alabanza. Los dos personajes a los que hay que alabar son nada menos que los Reyes de España Felipe IV y su esposa Isabel.

Cuando la Música termina su cántico (un villancico) salen dos personajes, Helenia y Frixo que van por el mar sentados en un carnero de oro, motivo principal de esta historia mitológica. Son

dos niños a los que la ninfa Doriclea, compadecida de su suerte, lleva a la orilla. Allí, a instancias de la ninfa, Frixo cuenta a ésta que su situación se debe al segundo matrimonio de su padre, el rey Atamante, con Erifile.

Ellos, Frixo y Helenia, son frutos del primer matrimonio de este rey con Celia, que murió.

La segunda esposa, Erifile, va tomando cada vez más envidia a los niños hasta que decide por fin convencer a su esposo Atamante para que se deshaga de ellos arrojándoles al mar en un arca sin cubierta. La descripción de los celos de Erifile y las consecuencias es igual en Boccaccio. La madre verdadera de los niños se parece a ellos en el mar cuando están a punto de morir y les manda el carnero de oro que los salva de la situación.

Después, los dioses marinos deliberan si salvan a los niños o los dejan morir. Al final deciden lo primero y la ninfa Doriclea es la encargada de llevarles a la orilla. El exilio de estos niños está contado con igual longitud que en Boccaccio.

Para Henri M. Martín (6) el plan de la obra de Lope prueba que se toma excesiva libertad en su imitación.

Si observamos en primer lugar el tratamiento del mito de Frixo y Helenia vemos que lo entremezcla con el mito de la expedición argonauta; esta asociación no se ha encontrado en ningún autor clásico de fama.

Además de este primer planteamiento nos encontramos con que Lope, como ya resulta típico en él se sirva de su imaginación para intercalar episodios de su propia cosecha en el mito. El primer ejemplo lo encontramos en el nombre de la ninfa Doriclea, que no existe en Mitología, y tiene más bien resonancias pastoriles.

Según el mito además, la niña Helenia, como hemos visto cae al mar, siendo su hermano Frixo el que llega a salvo a la Cólquide donde les acoge el rey Eetes. En Lope los dos niños llegan a salvo a tierra.

Cuando Frixo cuenta su historia a Doriclea dice que su madre fue Celia mientras que en todas las versiones conocidas se llamaba Néfele. Lo mismo ocurre con su segunda mujer que según la tradición se llamaba Ino y para Lope es



Erifile.

En la versión más conocida, como hemos visto, los niños no son arrojados al mar como en Lope, sino que son preparados para un sacrificio. En el momento decisivo, el dios Zeus, o según otras versiones su propia madre, manda un carnero alado que se lleva por los aires a los dos pequeños. Durante el vuelo, la pequeña Helenia cae al mar.

En Ovidio, el carnero también los salva en el momento en que van a ser sacrificados pero en contra de lo que narran el resto de las versiones en las que el viaje que realizan después del salvamento es por aire, en este autor el viaje es por mar y en esto coincide exactamente con Lope.

En la versión de Lope, Frixo sacrifica el cordero a Marte, en otras versiones es a Zeus, pero Ovidio en concreto no cita ningún dios en especial.

En Lope, el Vellochino de Oro es puesto por Marte en un árbol custodiado por dos toros y por un dragón mientras que en todas las versiones conocidas es sólo un dragón el que custodia el Vellochino.

El nombre de Fineo, que como hemos visto emplea en muchas de sus comedias, es en esta ocasión primo de Medea y está profundamente enamorado de ella aunque no es correspondido. En otras comedias como Las mujeres Sin Hombres y El Laberinto de Creta Fineo aparece como el fiel criado de Teseo.

En la tradición mítica hay un personaje que corresponde a este nombre pero que no tiene que ver en absoluto con ninguno de estos dos papeles puesto que es un adivino ciego que aparece en la saga de los Argonautas. Aquí vemos un nuevo detalle debido a la originalidad de Lope.

Después del episodio de Frixo y su hermana que da origen a la historia del Vellochino, no vuelven a nombrarse en ninguna versión conocida, mientras que en Lope estos dos personajes están presentes a lo largo de toda la obra; Frixo se convierte en un pastor a órdenes del príncipe Fineo y Helenia sufre una suerte parecida llamándose ahora Silvia. Su hermano también cambiará el nombre por el de Lisardo.

En la comedia de Lope estando Fineo a la orilla del mar ocupado en sus meditaciones

amorosas aparece Jasón con su expedición y Fineo, tras saber quien es, le lleva a presencia del rey de Colcos.

Tras anunciar Jasón la empresa que piensa realizar, el rey no se opone pero con la condición de que tiene que llevar a cabo dos empresas para merecer llevarse el Vellochino. Estas empresas son vencer a los toros de pezuñas de bronce y aliento de fuego y vencer al dragón que guarda el Vellochino. Hasta aquí se dan algunas variaciones respecto a las versiones más conocidas.

El número de pruebas coincide con el de las demás versiones pero no el modo de realizarlas. En casi todos los relatos míticos no tiene que matar a los toros sino uncirles y sembrar una tierra de la cual saldrán unos guerreros, tras haber echado los dientes del dragón de Cadmo.

Todas las versiones coinciden en que los toros echaban fuego por la boca pero en algunos como Ovidio se señala que tenían los pies de bronce mientras que en otros como Bustamante tienen los cuernos de hierro y las pezuñas de alambre.

Según la antigua concepción, como señala Henri M. Martín (7), Jasón llega a la Cólquide ignorando la existencia de Medea y sólo va a ella gracias a su influencia seductora. Sin embargo en la comedia de Lope, por razones que no tienen que ver con el sentimiento, Lope dice que ya conocía a la hija casadera del rey Eetes anunciando a Fineo su voluntad de casarse con ella al desembarcar. En la mayoría de las fuentes consultadas, y un ejemplo clarividente es Fray Baltasar, el motivo de ir Jasón al reino de Colcos es la conquista del Vellochino de oro mandado por su tío Pelias, sin que tuviese conocimiento de que Eetes tenía una hija casadera.

Otro punto de desviación respecto al mito encarnado de nuevo como ejemplo en Fray Baltasar, consiste en que en este autor, el rey de Colcos consulta a un Oráculo que le dice que vendría un extranjero a quitarle el Vellochino y además a matarle. Por lo tanto prohíbe entrar extranjeros. Sin embargo Jasón lo consigue y entonces Eetes le recibe de muy mal talante. En cambio en Lope la actitud del rey hacia Jasón es extremadamente amable:

Rey: "Joven valeroso y fuerte  
tanto me alegro de verte  
cuánto siento haberte visto

conozco que la alta empresa  
es digna de tu valor;

....

"y del rey Pelias me espanto,  
generoso caballero,  
pues no teniendo heredero  
te puso en peligro tanto"(8)

Por otro lado, casi todas las versiones clásicas coinciden en que un artesano llamado Argo construyó la primera nave por sugerencia y ayuda de Palas o de Hera o de ambas a la vez. Aquí la invención de Lope es superior: un nido de pájaro se cae al agua y va flotando llevado por el viento; esto le sugiere a Jasón la idea de la navegación y sus medios. Aquí vemos uno de entre los muchos ejemplos que muestran la gran originalidad de Lope; desarrolla esta acción con total independencia de las fuentes clásicas, sin tener en cuenta para nada la intervención divina.

Otro aspecto desconocido en la literatura clásica y que Lope lleva a cabo hasta el final es la interrelación de personajes entre dos historias por medio de asuntos amorosos. En este caso se introduce el romance de Medea y un plan múltiple de amor. Esta es una característica constante en sus comedias como venimos observando.

Pero Lope si que coincide con las demás versiones en detalles básicos como que Jasón es un griego hermoso y que por esta circunstancia Medea se enamora de él y decide ayudarlo. Esto es señalado también entre otros por Ovidio y Fray Baltasar quien dice que para esto se basa en Textor. Así mismo, todos los autores consultados afirman que Medea decide ayudar a Jasón una vez que ha obtenido de éste la promesa de matrimonio.

En el relato de Lope, a pesar de que Medea ha decidido ayudar a Jasón por medio de sus artes mágicas, en realidad la verdadera ayuda vendrá de Marte. Una vez realizada la empresa con éxito, huyen Medea y Jasón en la nave Argo acompañados por Teseo y Fenisa, la servidora de Medea de quien se ha enamorado Teseo. Todas las versiones coinciden en que conquistar el Vello de Colos era la empresa principal mientras que Bustamante señala que son también tres manzanas de oro.

Fineo queda en tierra maldiciendo su suerte y el rey de Colcos sale en persecución de la comitiva aunque no consigue capturarlos. Fineo, para consolarse de esta pérdida, hace a Frixo la promesa de casarse con su hermana Helenia, una vez que descubre el origen noble de ambos hermanos.

Dentro de la tradición mitológica desde Ovidio hasta Pérez de Moya, Medea es considerada como una extraordinaria hechicera, al igual que su tía Circe, hermana de Eetes, aunque ésta es más notoria que Medea. Lope sigue fielmente esta idea de los poderes mágicos de Medea, pero los emplea para un episodio totalmente original. En vez de ayudar con sus poderes a Jasón para vencer los toros y el dragón lo que hace es que ella y Jasón se vuelven invisibles estando de plática amorosa en el jardín al ser descubiertos por su celoso primo Fineo.

Para Henri M. Martín (9) el carácter de Medea que desarrolla Lope es diferente a como aparece en las versiones clásicas más conocidas. La compara con un doncella española de la época por la resolución y rapidez de sus decisiones. Según este autor esto se pierde en la heroína de Flaco y Ovidio. La heroína de Lope es inteligente y conoce las tretas de los hombres; esto contrasta con la Medea de las versiones clásicas. La Medea de Lope despliega una gran dignidad y gravedad. Aunque es agresiva no es excesivamente malvada y sólo en situaciones de stres emplea sus poderes mágicos para herir. Lope la ha puesto en un molde inflexible en el que dirige, coteja y no se deja dominar fácilmente.

En los autores clásicos, la intervención de los dioses era suficiente para pararla, y además la presentan como enamorada filial y amante del campo. En Lope en cambio, sólo el miedo al castigo la detiene:

"Porque si me dejas sola  
todos me darán muerte" (10)

Hay veces dentro de la comedia lopesca que imita con claridad a los antiguos autores admitiendo que los dioses interfieren en las acciones, pero hay otras muchas veces en que esto no ocurre y se da por el contrario una gran autosuficiencia. Esta se ve muy bien en el combate de Jasón con el dragón y los toros.

En este capítulo, la narración de Lope no se atiene al mito clásico y nos encontramos con un orden inverso ya que Jasón vence primero al dragón y después a los toros. En casi todas las versiones clásicas, incluido Ovidio, sucede al revés y tampoco mata a los toros sino que los unce al yugo.

Por otra parte en la tradición mítica, incluidos por supuesto los libros que venimos consultando, someter a los toros es un deber o una labor mandada por Eates, preliminar a acercarse al tesoro que es el Vellochino. Por el



contrario, en la narración de Lope, se les asocia con el dragón como inmediatos guardianes del Vellochino.

El único autor de los consultados que toma también a los toros como inmediatos guardianes del Vellochino es Fray Baltasar. Éste dice que los toros, que eran muy feroces, estaban consagrados a Marte y guardaban la entrada del templo donde estaba depositado el Vellochino(11). Por lo tanto Lope pudo perfectamente recoger este detalle de aquí aunque Fray Baltasar elige el dragón que según el resto de las versiones era el animal que en realidad estaba salvaguardando el Vellochino.

Otro importante detalle que cambia Lope es el hecho de que los dientes que tiene que plantar y de los cuales saldrán los guerreros que luchan entre sí, son los dientes del dragón que acaba de matar mientras que en el resto de las versiones clásicas, los dientes plantados eran los del famoso dragón de Cadmo (esto es lógico puesto que si ara el campo antes de matar al dragón tendría que ser con los dientes de otro animal y no del que todavía no ha matado).

Finalmente, Jasón está representado por Lope como el asesino del dragón y los toros

mientras que unánimamente en la tradición se piensa que el dragón fue vencido por las artes mágicas de Medea.

Por otra parte, se pueden dar en el relato de Lope varias situaciones ilógicas;: aparentemente los encargos de Eetes para cualquiera pueden ser de un imposible cumplimiento; el vencer los dos primeros obstáculos era una necesidad para coger el Vellochino mientras que resulta convencional e irrelevante el detalle de plantar los dientes ya que Eetes no había mencionado esto a Jasón anteriormente. Lope elige esta parte anterior del mito tan lógica que consiste en que al uncir los toros ara el campo en el que sembrará después los dientes mientras que en su relato, siembra los dientes sin haber arado antes el campo.

Además, el hecho de que los toros están asociados con el dragón como protectores del Vellochino supone un pequeño sacrificio de verosimilitud puesto que en una situación lógica no se puede pensar que los toros permanezcan quietos mientras que Jasón está matando al horrible dragón.

Hay otros cambios más basados en el detalle que en episodios enteros como el empleo

de las artes mágicas de Medea que como vimos, sirve en el relato de Lope para hacer a la pareja invisible temporalmente en vez de servir a Jasón para vencer a estos terribles animales.

También por ejemplo que para Lope el árbol que sostiene el Vellochino es un laurel y no una encina como en el resto de las versiones clásicas.

Según Henry M. Martín (12), los nombres de los personajes que acompañan a Jasón se pueden reconocer en Higino y Apolodoro; y otras veces se puede reconocer la presencia de Píndaro o Eurípides en algunos episodios como el combate con el dragón.

Pero es difícil de creer que Lope para la composición de sus comedias mitológicas utilizase tal variedad de fuentes clásicas. Como hemos visto muchos textos que se transmiten del mundo mítico, aún los de la época de Lope, repiten las mismas fórmulas que se venían dando desde las primeras fuentes clásicas, incluyendo la mayoría de las veces la cita correspondiente del texto consultado.

Suponiendo que Lope consultase alguna fuente clásica, ésta es Ovidio, pero lo sigue de

una manera libre, distante, suplementando y arreglando.

La conclusión de Henry M. Martín con respecto a las fuentes de esta comedia es que aunque Lope siga en lo fundamental el relato ovidiano (por ejemplo el discurso más largo de Medea parece claramente sacado de Las Metamorfosis), sin embargo la síntesis que realiza de Ovidio está adornada con otros ropajes que son los elementos que Lope toma de otras fuentes (13).

La comedia de Lope también ofrece variantes en su final, ya que elide una buena parte del mito referente a las aventuras de Jasón y Medea una vez que han abandonado el país del rey Eetes, Colcos.

Parece más bien un intento de no estropear con escenas desagradables esta representación tan especial destinada a los reyes.

La parte eludida se refiere a los monstruosos episodios en los que Medea llevándose consigo a su hermano pequeño Apsirto, le despedaza por el camino para que su padre, que va en su persecución, se entretenga recogiendo los

trozos del cuerpo de su hijo y así ganar tiempo. También faltaría el episodio en el que Medea, valiéndose de sus hechizos, hace creer a las hijas de Alcestis que descuartizando e hirviendo a su padre lo rejuvenecerían, cuando en realidad lo que hacen es matarlo. Por último, faltaría el episodio del abandono de Medea por parte de Jasón cuando ya llevaban diez años viviendo juntos en la isla de Corinto.

### FUENTES DE EL VELLOCINO DE ORO

- (1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias Mitológicas... pág 255.
- (2) Op. Cit. pág 256
- (3) Op. Cit. pág 105
- (4) GRIMAL, Pierre, Diccionario de Mitología griega y romana, Barcelona, Paidós, 1984, pág 297. Se basa en Hesíodo, Píndaro, Apolonio de Rodas, Calerio Place, Apolodoro, Diodoro Sículo, Pausanias, Higino y Ovidio
- (5) MARTIN, H.M.L, de V's, "El Vellochino de oro in relation to its sources", MLN, XXXIX (1924), pág.142
- (6) MARTIN, H.M.L, Op. Cit. pág 143
- (7) MARTIN, H.M.L, Op. Cit. pág 146
- (8) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias Mitológicas..... pág 117.
- (9) MARTIN, H.M.L, Op. Cit. pág 147
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 119
- (11) VITORIA, Fray Baltasar de, Teatro de los dioses... pág.400
- (12) MARTIN, H.M.L, Op. Cit. pág 148
- (13) MARTIN, H.M.L, Op. Cit. pág 149

**FUENTES DE**  
**EL MARIDO MAS FIRME**

Como ya indicara Menéndez Pelayo (1), la figura del mítico Orfeo tiene dos encarnaciones fundamentales: la de Orfeo mistagogo y teosófico del que no hay huella en los poetas latinos que con más seguridad fueron los que consultó Lope y no los griegos, y por otro lado el personaje con grandes valores humanos que no esconde su cabeza en la penumbra del símbolo sino que se presenta como el leal amador de Eurydice, el marido más firme que baja al infierno, y la rescata, y vuelve a perderla por una imprudencia nacida de un exceso de amor.

La versión mítica reconocida (2) es la siguiente: Orfeo es hijo de Calíope y del rey de Tracia Eagro. Otras versiones que recogerán posteriormente Boccaccio y Pérez de Moya, atribuyen la paternidad a Apolo. El mismo Ovidio dice primero que es hijo de Eagro y después de Apolo.

Él mismo fue rey de Tracia y fue también el músico y poeta más famoso. Tocaba la lira, regalo de Apolo y fue el inventor de la cítara o por lo menos, el que añadió en honor de las Musas, dos cuerdas más a las siete ya existentes. Con sus dulces cantos amansaba a las fieras y hacía que los árboles y las rocas se inclinaran ante él, enseñándose durante mucho tiempo en



Tracia unos robles que él habría dejado en movimiento de danza. Incluso dulcificaba el carácter de los hombres.

Tras una visita a Egipto se unió Orfeo a los Argonautas, teniendo como misión marcar la cadencia a los remeros. Desempeñó un gran papel en la expedición, calmando las tempestades con su canto y tranquilizando a los remeros. Sobre todo venció a las Sirenas cuando éstas quisieron atraer a los Argonautas. Se contaba que las Sirenas se suicidaron cuando se dieron cuenta de que los Argonautas prestaban más atención a los Cantos de Orfeo. También conjuró un peligro calmando un día a unos borrachos con su lira.

A su vuelta casó con Eurídice, siendo el protagonista de uno de los mitos más célebres y de los que entrañan mayor simbolismo. A su alrededor se tejió la teología órfica, favorecida por una rica literatura de rico contenido que se atribuía a Orfeo. Se suponía que éste, tras su vuelta de los Infiernos, había aconsejado sobre la mejor manera para que el alma sortease las dificultades después de la muerte. Tuvieron tal vigencia que las creencias órficas, influyeron en las creencias primitivas cristianas, estando incluso atestiguada la bajada de Orfeo en la iconografía.

Los hechos fueron así. Un día Eurídice, en el valle del Tempe, se encontró con Aristeo, que trató de forzarla. Huyó despavorida, pero con la mala suerte de pisar una serpiente, muriendo a causa de la mordedura. Orfeo, desesperado, decidió bajar a los infiernos, encantando con su lira a Caronte, a Cérbero, a los tres jueces, e incluso a los dioses infernales. Contaban los poetas que llegó a paralizar por un momento la tortura de los condenados. Hades, impresionado, accedió a que se llevara a Eurídice, pero con la única condición de que ella le seguiría y de que Orfeo no podría volverse para mirarla hasta que llegasen a la luz del sol. Orfeo aceptó, guiando a Eurídice entre la oscuridad con el sonido de su lira. No pudiendo, sin embargo resistir la tentación, inquieto por si el dios le había engañado, Orfeo se volvió, desapareciendo entonces Eurídice para siempre.

La versión más corriente de su muerte es que se produjo a manos de las mujeres tracias. Se contaba que Orfeo a quien los Dáctilos habían revelado los misterios de Rea, había instituido a su regreso de los Infiernos unos misterios, prohibiendo que participasen en ellos las mujeres. Una noche, aprovechando las tracias que los hombres dejaban las armas en la puerta de la casa en que se reunían, se apoderaron de ellas y

mataron a Orfeo y a sus discípulos. Hay otras versiones que dan otras causas de la matanza, pero sea como fuere, las mujeres cortaron la cabeza de Orfeo y la arrojaron al río Hebro, siendo fama que fue transportado junto con su lira hasta Lesbos, cuna por mucho tiempo de la poesía lírica. Su tumba es enseñada en Lesbos, aunque también es otras muchas ciudades. Su lira pasó al cielo convirtiéndose en una constelación.

En ocasiones se le atribuye la paternidad del músico Museo. Aunque Menéndez Pelayo (3) da como fuentes de esta comedia casi seguras el libro IV de las Geórgicas de Virgilio y por supuesto Las Metamorfosis de Ovidio en su libro X, trataremos de ver que Lope, (aunque nunca se excluye la posibilidad de que consultase estas fuentes directamente) utilizaba casi siempre manuales de la época que, como han coincidido casi todos los críticos, eran mucho más fáciles de encontrar y manejar para Lope que las versiones estrictamente básicas. Buena prueba del conocimiento de Lope de este mito es la censura que realizó del Orfeo en lengua castellana de Montalbán, en 1624 (4).

El tema de Orfeo era desde luego, bastante popular en los siglos XVI y XVII a través de la literatura. Esta, había divulgado

durante toda la Edad Media la fábula "moralizada" de Las Metamorfosis que siguió en las ediciones del Renacimiento y que influyó en creaciones de los poetas de aquella época.

Con referencia a la fábula de Orfeo, señala Cossío (5) la importancia que tuvo para los escritores del Siglo de Oro la versión de la fábula dada por Boecio en su *De consolacione Philosophiae*, libro tan conocido m más que Las Metamorfosis durante la Edad Media y especialmente importante para el siglo XVI español, en la traducción del padre Aguayo (Sevilla 1518). A este aspecto también se refiere Pablo Cabañas (6) en su estudio sobre el mito de Orfeo en la literatura española.

La historia en el relato lopesco comienza cuando Aristeo, que nos es presentado como rey de Tracia, abandona su país mandando allí a su feriado Camilo para quedarse a conquistar a Eurídice, de la que se ha enamorado perdidamente. Lo mismo ocurre con Orfeo, el divino músico, cuando se encuentra por el bosque con Eurídice y su criada Fílica.

Nada más comenzar el relato, Lope ya introduce un puro elemento de su invención que consiste en que Aristeo, que según todas las

versiones, entre ellas la de Pérez de Moya y Fray Baltasar, era un pastor, que enamorado de Eurídice la persigue por los bosques, es en Lope nada menos que el rey de Tracia que es capaz de abandonar sus deberes para con la patria mandando allí a su criado Camilo para ver si puede conquistar a su amada Eurídice. (En esto sí que coincide con la tradición).

Quizá para Lope un pastor no era el personaje con la suficiente categoría para ser rival de Orfeo, y sobre todo ser el desencadenante de la tragedia.

Otro cambio introducido por Lope en la comedia y que viene siendo frecuente en él es el cambio de los nombres de los personajes. En este caso, el príncipe Aristeo, que como hemos visto otras muchas veces, guarda un gran parecido fonético con el nombre real del mito. Hay que señalar sin embargo que Bustamante es el único en que aparece este nombre.

Un aspecto que nos puede hacer reflexionar sobre las posibles fuentes de Lope consiste en la enumeración de los efectos que la música de Orfeo podía acarrear: casi todas las versiones se refieren al comportamiento tan extraño que sufre todo el mundo animal, mineral

y vegetal, por efectos de la música de Orfeo.

Casi todas las fuentes consultadas coinciden en la enumeración de elementos de la naturaleza que sufren una transformación especial gracias a la música de Orfeo: los árboles se mueven de su sitio para seguir esta maravillosa música, las piedras hacen lo mismo e incluso algunos autores dicen que echan a correr, como Pérez de Moya, las aves también quedan paralizadas en el cielo por escuchar mejor esta música.

Lope recoge fielmente esta mutación de elementos naturales en boca de Fabio:

"Suspéndele, por Dios; que en este prado  
los árboles te siguen, y el viento  
las aves a escucharte se han parado  
de aqueste río el líquido elemento  
cubrió las ondas de silencio helado,  
y te oyeron tus íntimos vecinos  
debajo de doseles cristalinos  
Estaban los leones y pintados  
tigres, como de pórfidos de fuentes,  
de tu divino canto transformados  
y suspensos los ojos transparentes"(4)

Pero hay una razón para creer que Lope

consultase con toda seguridad los manuales de Pérez de Moya y Bustamante, en lo que se refiere a este detalle.

En los manuales citados, el último apartado se refiere a que esta divina música tenía el don de poder amansar a las fieras, como hemos visto que hace Lope. Sin embargo Ovidio, por ejemplo, no alude a ello, ni tampoco Fray Baltasar, quien sólo alude (basándose en Textor) a que esta música amansaba a los hombres fieros, los hacía entrar en razón (7)

En el relato de Lope, en la época en que los pastores celebran sus fiestas, van por turnos a preguntar a Orfeo el significado de las adivinanzas que les da la diosa Venus cuando van a preguntarle sobre el porvenir. En realidad es Fabio, el criado de Orfeo, quien interpreta a su manera las palabras de Venus para luego comunicárselas a los pastores.

Hasta aquí nos encontramos con nuevos datos que nos muestran la originalidad de Lope. En primer lugar el hecho de que Orfeo sirva de intérprete a las palabras del Oráculo de Venus es un detalle sacado de la invención de Lope, pues ya vimos que Orfeo siempre sobresale por sus dotes musicales, y todas las aventuras en las que

participa (incluyendo la de los Argonautas) se caracterizan por el papel que desempeña Orfeo como eminente músico.

Además, nunca Venus fue en la tradición mítica portavoz de un Oráculo, atribuyéndose este papel más bien a Apolo tal y como aparece en otras comedias de Lope como el Adonis y Venus y El amor enamorado.

Eurídice piensa casarse. Aunque todavía no sabe con quién, entonces decide ir a consultar al Oráculo para obtener respuesta. Venus le contestará que su matrimonio será: "Breve, gustoso y perdido"(6)

Condicionada ya por un mal presagio, acude a Orfeo en busca de ayuda y allí reconocerá en él al hombre que se encontró en el bosque, enamorándose inmediatamente de él.

Aquí encontramos nuevos elementos sacados de la pura invención y el genio dramático de Lope. como hemos visto que es típico de sus comedias mitológicas, siempre aparece un Oráculo que presagia el final, adelantando así al auditorio la resolución de los conflictos. Lo que vaticina el Oráculo, se cumple fielmente en el desenlace. Pero este motivo es algunas veces



tomado fielmente de la tradición como en el caso de Hipómedes y Atlanta, y otras veces inventando por Lope como en este caso. Prácticamente todas las versiones coinciden en que Eurídice se casa sin más con Orfeo, sin que haya una consulta previa a ningún Oráculo.

Este detalle que sirve para dar más intriga dramática al asunto se ve reforzado por el hecho de que Eurídice se encuentra dos veces con el que ha de ser su futuro marido; la primera vez no le reconoce y es Orfeo quien queda prendado de Eurídice, y en segundo lugar, cuando Eurídice va a consultar a Orfeo el significado de las palabras de Venus, se da cuenta de que el hombre del bosque es el divino Orfeo, y como vimos esta vez es ella la que queda prendada de él.

Todos estos detalles que complican el desarrollo del argumento no aparecen en absoluto en ninguno de los clásicos.

Cuando van a celebrar la boda, un cuadro de Eurídice se cae, constituyendo esto muy mal presagio, a pesar de los esfuerzos de Orfeo por quitar importancia a este hecho:

"Venus, ¿Qué venganza es ésta?

Amor, ¿ya no estoy rendido?  
Pero ven, no tengas pena,  
que pues yo te llevo viva,  
la tabla será la muerta"(7).

En otras versiones clásicas como la de Ovidio y la traducción de Bustamante, también aparece un elemento que tiene un mal presagio. Este consiste en que habiendo invitado Orfeo a su boda a Juno e Himeneo (el dios conyugal por excelencia), la antorcha de éste se apaga produciéndose un clarísimo presagio.

Por lo tanto en este hecho Lope sólo consultó con seguridad alguna de las dos fuentes citadas: Ovidio o la traducción del libro de éste: Las Metamorfosis, por Jorge de Bustamante, aunque Lope, valiéndose siempre de su original invención, cambia el objeto del mal presagio: en vez de asistir Himeneo y apagarse su antorcha, un cuadro que servía de elemento decorativo en las bodas de Orfeo y Eurídice se cae, presagiando así la desgracia.

En Lope, además de este mal presagio, se unen los malos deseos de Aristeo, (enamorado de Eurídice) y Fílida (enamorada de Aristeo), que desean que todo acabe mal.

Como siempre, el relato lopesco no podía tener una sola historia amorosa , con su correspondiente intriga y desenlace, sino que aquí nos encontramos con un plan múltiple de amor, que hemos visto desarrollado también en el resto de sus comedias mitológicas.

Fílida convence a Eurídice de que su marido Orfeo la está requebrando. Como Eurídice es muy celosa cree esto a pies juntillas. Más tarde Fabio y Orfeo logran desmentírselo, pero Fílida ( de quien está enamorado Fabio) vuelve a las andadas y convence a Eurídice de que tiene una cita con Orfeo,. Estando allí la descubre Aristeo; es presionada por sus ruegos, decide huir y es mordida por un áspid. cuando está a punto de morir la descubren Orfeo y Fabio.

Como vemos Lope en estos episodios, introduce mucho elementos que no participan del mito clásico sobre todo en lo relacionado con el carácter celoso de Eurídice, y las artimañas de las que se vale Fílida, sabiendo esto, para que Eurídice desconfíe de su marido. Por medio de estas artimañas, Lope ya ha establecido las redes de conexión que los demás personajes tienden en interés de su amor a la enamorada pareja formada por Orfeo y Eurídice.

La mayoría de las versiones sólo coinciden con Lope en que el pastor Eurosteo, enamorado de Eurídice, intenta conseguirla por todos los medios. Esta se ve en un momento muy apurada y huye por el bosque siendo mordida por la serpiente. La diferencia entre Lope y estas versiones consiste en que Lope especifica el por qué de encontrarse Eurídice en el bosque en el momento de ser atacada por Euristeo y las otras versiones no. Como acabamos de ver, en Lope, Eurídice acude al bosque engañada por un ardid de Fílida y pensando que su marido tiene una cita con ésta. En realidad, sólo hay dos manuales entre los consultados que intentan dar una explicación de esta presencia de Eurídice en el bosque, aunque no tienen nada que ver con los motivos de intriga amorosa planteada por Lope. El primero es Las Metamorfosis de Ovidio, en donde Eurídice se encuentra paseando por el bosque con un tropel de Náyades cuando es mordida por la serpiente, y en segundo lugar la traducción de este libro por Jorge de Bustamante, que como hemos visto en ocasiones es más bien una libre interpretación, en que Eurídice va al campo el mismo día en que es atacada por Euristeo y mordida por la serpiente, por encontrarse allí con sus parientes paseando también por el campo.

Tras la muerte de Eurídice, Orfeo tiene

como un ataque de locura y cuando se recupera, decide bajar a los Infiernos a buscarla. Fílida intenta ser su amada una vez que ha muerto Eurídice pero Orfeo no lo consiente. Este y Fabio, su criado, llegan por fin al infierno y aquél empieza a cantar con su lira antes de bajar. Los transporta Caronte en su barca y llegan a presencia de Proserpina.

El ataque de locura de que habla Lope está sacado claramente de su imaginación, y parece muy propenso a introducir en el relato este tipo de locura transitoria en los protagonistas como vimos en El Perseo, El Vello de Oro y algunas otras de sus comedias.

El episodio en el que Fílida intenta ser la amada de Orfeo una vez que muere su legítima mujer, correspondería en el mito a la segunda parte del mismo en que Orfeo, desesperado porque ha perdido a su mujer definitivamente, es requerido por las mujeres tracias (sin especificar alguna mujer en particular) y éste las rechaza coincidiendo en esto con la tradición)

El hecho de que Orfeo (el héroe) baje al infierno en compañía de su criado es una situación que se presenta constantemente en las

comedias de Lope y por supuesto, sacado de su imaginación. En El Perseo por ejemplo, el héroe Perseo va volando con su caballo Pegaso dispuesto a salvar a Andrómeda y le acompaña también su criado Fabio.

En cuanto a este episodio de la bajada de Orfeo al Infierno hay algunas semejanzas y diferencias respecto a las fuentes más conocidas.

En primer lugar el hecho de que en Lope, Orfeo baje al infierno cantando para conmover a las furias infernales se encuentra también en Pérez de Moya, donde se nos especifica que Orfeo además se detuvo en la puerta del monte Tenaro. Allí le escuchan las furias infernales y aunque éstas no se compadezcan jamás de nadie en este caso se conmueven tanto que empiezan a llorar. El mismo dato encontramos en Fray Baltasar y también en Ovidio, donde Orfeo se dirige a las divinidades infernales cantando para obtener su favor.

Lope en este caso habría consultado los libros citados y no por ejemplo, la Genealogía Deorum de Boccaccio donde se nos dice que las divinidades infernales no se aplacaron sino que fueron los mismos condenados los que sintieron un alivio en sus penas al escuchar la música de

Orfeo. Tampoco coincide con Bustamante, pues éste en vez de aludir al canto de Orfeo como medio para conquistar la voluntad de Proserpina y Platón, sólo se refiere a que Orfeo logra convencer a estas divinidades para que le devuelvan a su esposa a base de razonamientos.

Por otra parte, es curioso el hecho de que según Lope, Orfeo y su criado fueron llevados hasta la morada infernal en la barca de Caronte. Ninguna de las fuentes consultadas excepto el Teatro de Fray Baltasar , señalan este hecho, con lo que podemos casi afirmar que Lope lo tomaría de aquí.

En el relato de Lope, es Proserpina la que, compadecida de la pena de Orfeo y su maravilloso canto, decide derogar la ley que impide a las almas que vuelvan a salir del infierno. A Orfeo le concede salir con su mujer pero con la condición de que la lleve detrás y no vuelva la cabeza. No cumple la condición, vencido por la curiosidad de comprobar si su mujer seguía allí y la pierde definitivamente.

El resto de las versiones no dicen que Proserpina fuese la que en realidad concedió el favor a Orfeo tal y como aparece en Lope, sino que hablan de los dioses infernales en general,

y sólo en Pérez de Moya se habla de Plutón y Proserpina.

Sin embargo, en el episodio central de esta historia en el que Orfeo vuelve la cabeza para ver a su mujer perdiéndola así para siempre, Lope es totalmente fiel a la tradición.

En el relato de Lope, Orfeo cuando vuelve a la tierra tiene otro ataque de locura transitoria que le pasa rápidamente . Aquí se corta el mito de Orfeo, eliminado lo señalado por las demás versiones respecto a su muerte a manos de las mujeres tracias.

Pero la historia de los demás personales continúa aunque sólo sea por un breve espacio de tiempo: Albante, hermano de Fílida, quiere el reino de Tracia y termina quitándoselo a Aristeo al ver que éste no vuelve a su país, pero finalmente Aristeo lo recuperará al casarse con Fílida.

Aquí vemos como el conflicto solucionado de parejas vuelve a quedar patente una vez más en Lope; aunque se haya atendido a la tradición en cuanto al fin desgraciado de los amores de Orfeo y Eurídice, no por ello renuncia a sus finales felices, esta vez encarnados en el resto de los



protagonistas de la comedia. Además es el mismo orfeo el que, una vez pasada su locura transitoria, hace que los personajes no afectados directamente por la tragedia se reconcilien y formen matrimonios felices.

Como ya hemos indicado, la historia de Orfeo en Lope acaba aquí y simplemente se habla de la tristeza de Orfeo y sus amorosos versos después del trágico suceso. Sin embargo, en el resto de las versiones como la de Pérez de Moya, se habla de que Orfeo, al que no vuelve a dejar pasar el portero del infierno, se queda en tierra lamentándose de su mal y despreciando a las mujeres que quieren ocupar el lugar de Eurídice.

En otras versiones como la de Ovidio y Bustamante, se nos especifica además el tiempo que estuvo Orfeo implorando el nuevo favor que nunca llegó: siete días y siete noches.

En los últimos versos de la comedia de Lope parece darse la promesa de la segunda parte de este famoso y trágico mito:

"Aquí mi historia dió fin,  
mis quejas no, y así quiero  
que oigáis la segunda parte  
y perdonéis nuestros yerros (10).

Como hemos ido viendo a lo largo de esta comedia de Lope en comparación con las fuentes que posiblemente consultó, lo primero que destaca es la gran originalidad de este autor y la cantidad de pasajes que aunque estén tomados del mito cambia a su gusto para acoplarlos mejor a una intriga dramática,

En segundo lugar, como es evidente, además de esta invención, sigue en cuanto a líneas generales, algunos de los relatos míticos que serían posiblemente los de Pérez de Moya y también los de Ovidio o Bustamante viendo el gran número de coincidencias que tiene con estas obras en relación con el resto de las consultadas.

La representación de Orfeo en el arte es bastante frecuente debido sin duda al simbolismo que su figura reunía, no sólo como poeta, sino especialmente como músico, y también por el de algunos episodios de su historia: amor perpetuo a Eurídice, bajada a los infiernos y despedazamiento de Orfeo por las bancantes aunque ya hemos señalado que este último aspecto no incumbe a nuestra comedia.

Para Rosa López Torrijos (11) la escena más representada referente a Orfeo es aquella en que aparece el joven con un instrumento musical

y rodeado de fieras que lo escuchan apacibles,. Su fama de músico era tal, que la lira pasó a ser su atributo inconfundible (aunque a veces es sustituida por otro instrumento de cuerda), y la escena de Orfeo interpretando música entre los animales se usó ya en tiempos medievales como alegoría de la propia música. En España ya encontramos pinturas con el tema de Orfeo en el siglo XVI.

Por ejemplo, su imagen saliendo del infierno con Eurídice, después de haber dormido a Cerbero con su música aparece en la bóveda del monasterio de El Escorial como alegoría de la Música entre la serie de las Artes Liberales, pintadas por Tibladi. Sin embargo, para esta investigadora es más importante reseñar otras dos obras de un carácter más popular y que muestran mejor la gran difusión alcanzada por el tema. Una de ellas se descubrió en Segovia, en una casona del siglo XVI y son las pinturas murales en blanco y negro: uno de los espacios murales está dedicado a la representación de Orfeo, tocando una especie de viola y rodeado de animales de todas clases, que acuden a escucharlo.

Encontramos por otro lado un Orfeo, sacado de un grabado de la misma fidelidad que la pintura de Segovia, que aparece en el lienzo de

una colección particular de Madrid, y que, aunque dudosamente español, demuestra cómo la tradicional escena del músico entre los animales fue recogida por obras que respondían a una demanda de más interés iconográfico que estético. Las características de esta obra dan muestra de un interés a escala popular por los temas mitológicos.

Asimismo por noticias sabemos de un Orfeo con animales pintado por Claudio Coello. Al parece Palomino hizo también un cuadro de Orfeo, copiando un original de Bassano.

En cuanto a la historia de Orfeo y Eurídice, las primeras obras del siglo XVII de que tenemos noticia son dos lienzos de Pablo Pontons, el artista valenciano, con la imagen de Orfeo y Eurídice de medio cuerpo. finalmente, existe, también una copia del Orfeo y Eurídice de Rubens, hecha por Mazo para el Alcázar de Madrid.

## FUENTES DE EL MARIDO MAS FIRME

- (1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjero. Observaciones Preliminares, en Obras de Lope de Vega, Tomo VI, Madrid, 1986 págs. IX-C-XL.
- (2) RUIZ DE ELVIRA, Antonio, Mitología clásica, Madrid, Gredos, 1984, págs 95-96. Se basa en Ovidio, Virgilio, Píndaro, Simónides, Diodoro Sículo, Higino, Apolodoro, Sernio, Estrabón y Apolonio Radio
- GRIMAL, Pierre, Diccionario de Mitología griega y romana
- (3) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 257
- (4) ZAMORA LUCAS, Florentino, Lope de Vega censor de libros. Colección de aprobaciones, censuras elogios y prólogos del Fénix, que se hallan en los preliminares de algunos libros de su tiempo, con notas biográficas de sus autores, Larache, Artes Gráficas Boscá, 1941.
- (5) COSSIO, José María, Fábulas mitológicas en España, Op. Cit pág 57
- (6) CABAÑAS, Pablo, El mito de Orfeo en la literatura española, Madrid, 1948.
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas, Madrid, B.A.E.1966, XIV, pág 143.
- (8) VITORIA, Fray Baltasar de, Teatro de los dioses de la gentilidad, Valencia 1646, pág 789.
- (9) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 148.
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 153.
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 184.
- (12) LOPEZ TORRIJOS, Rosa, Op. Cit. págs 389-391.

**FUENTES DE**  
**LA BELLA AURORA**

Da asunto a esta pieza la fábula mitológica de Céfaló, Procris y la Aurora.

Ovidio narra esta historia dos veces: la primera en El Arte Amatoria, aconsejando a la mujer enamorada que no se deje engañar fácilmente por falsas apariencias. La segunda, en el libro VII de Las Metamorfosis, donde se pone el relato en boca del mismo céfaló.

Hay entre ambas narraciones varias discordancias.

En la primera, el cazador Céfaló, agobiado por el calor, se acoge cerca de una fuente sagrada en el collado de Himeto, y allí abandonado a sus perros y criados, se tiene en el césped invocando al aura refrigerante. Alguien, o malintencionadamente, o interpretando erradamente los suspiros, lleva la noticia a Procris. Esta se siente engañada por su marido y se despiertan en ella grandes celos; desgarrá sus vestiduras, ensangrienta su rostro con las uñas, etc. Seguidamente se encamina hacia el paraje donde su marido reposa de las fatigas de la caza. Llegá Céfaló a templar en la fuente los ardores del mediodía y repite su acostumbrada invocación al Céfiro y al aura. Comprende Procris su error y cuando llena de alegría mueve las hojas para ir

a lanzarse en los brazos de su esposo, éste creyendo que es una fiera le lanza un dardo. Procris muere consolada por no haber sido ofendido su amor por rival ninguna.

En cambio en Las Metamorfosis, la causa de la catástrofe es el amor y la venganza de la Aurora que arrebató a Céfaló llevándolo a sus palacios aéreos pero se ve desdeñada por él que entonces más que nunca está enamorado de su amada Procris, con quien se acaba de casar. La Aurora hace concebir a Céfaló infundados celos de su mujer. Después es Procris la que siente celos por el mismo motivo que antes (víctima del error producido por la palabra de Aura). Muere herida por el mismo dardo que ella había dado en prenda de amor al gallardo Céfaló.

En este segundo relato es en el que se inspira principalmente Lope de Vega.

La historia de Céfaló y Procris generalmente aceptada por la tradición (1) es la siguiente: Céfaló es hijo de Deyón y Diomedes, perteneciente a la estirpe de Deucalión, y Procris es hija del rey de Atenas, Erecteo. Tiene una hermana llamada Oritía que fue famosa al ser raptada por Bóreas.



El primer mito relacionado con Céfalo es el rapto por parte de la Aurora, enamorada de él. Con ella habría engendrado a Faetonte en Siria; pronto abandonó Céfalo a su divina amante y volvió al Ática donde casó con Procris quien le dió como regalo un perro al que Zeus concede el don de apresar a todos los animales.

Es el perro que prestó a Anfitrión para ayudarle a captura al zorro de Teumesa.

En cuanto a los amores con Procris, también tienen su historia, Procris amaba mucho a Céfalo y éste la correspondía, pero un día Céfalo sintió dudas sobre la fidelidad de su esposa y quiso someterle a prueba defraudado. Sin darse a conocer se introdujo en su casa cuando ella lo creía ausente y le ofreció regalos cada vez más valiosos si ella consentía en entregársele. La mujer resistió largo tiempo, pero al fin cedió a la tentación y entonces Céfalo se dio a conocer. Avergonzada e indignada, Procris, huye al monte donde su marido, acosado por los remordimientos, fue a buscarla. Se reconciliaron y vivieron felices durante un tiempo hasta que Procris a su vez se volvió celosa. Viendo a su marido marchar con tanta frecuencia de casa, se preguntaba si no lo tentarían las ninfas de la montaña. Interrogó a

un criado que lo acompañaba y éste dijo que su marido cuando terminaba la cacería se paraba e invocaba a una poderosa "Brisa" pidiendo que viniese a mitigar su ardor. Celosa, Procris, resolvió sorprender a Céfalos y lo siguió en la caza. Pero él, oyendo movimiento en un matorral, disparó hacia allí una jabalina que tenía la virtud de no errar jamás el blanco. Procris cae mortalmente herida, pero antes de morir comprende su error: Céfalos le había permanecido siempre fiel y la brisa que invocaba no era sino el viento.

Fue acusado de homicidio ante el Areópago, juzgado y condenado al destierro. Se reúne con Anfitrión. Poco después consiguen una victoria contra los tafios dando el nombre de Cefalonia, en su honor, a la isla donde luchas. Se casó con una tal Lisipe de la que tiene cuatro hijos: pero siguiendo la instrucción del oráculo se une al primer animal femenino que ve: una osa, quien se transforma en una bella mujer y le dará a su hijo Acrisio.

Al igual que en todas sus comedias mitológicas, Lope introduce en esta obra una determinada cantidad de personajes (doce en total), mientras que en las versiones míticas tradicionales sólo aparecen los tres personajes

principales: Céfalos, Procris, la Aurora y además Diana (que aparece en el mito cuando Procris abandona temporalmente a su marido, enfadada por un ataque de celos). Aparte de este dato, que como hemos visto se da en casi todas sus comedias, la primera desviación importante que aparece en su obra es el cambio del nombre de la protagonista Procris en Floris, con el que guarda un gran parecido fonético.

En el primer acto aparecen Céfalos y Procris conversando. Floris está triste porque Céfalos tiene que partir de caza con el príncipe Doristeo obligatoriamente. Esta circunstancia no se da en absoluto en las fuentes clásicas; la única semejanza que aparece entre éstas y la comedia de Lope en este aspecto es que se presenta el matrimonio como una pareja muy enamorada y sobre todo en que la palabra celos será clave para el desarrollo posterior de los acontecimientos. En Lope aparece desde las primeras estrofas:

"Y no diré el sentimiento,  
sino es que los celos me den  
para responder también  
vuestro mismo entendimiento(2)

En la comedia de Lope, a esta escena de

separación entre Céfalo y Procris corresponde otra paralela entre Fabio (criado de Céfalo) y su amada Elisa.

como ya resulta característica de Lope, además del conflicto de interese que casi siempre suele ser amoroso que conlleva el mito, añade él sus propias intrigas amorosas. En este caso el viaje de Céfalo y de su criado Fabio ha sido promovido por el príncipe de Tebas, Doristeo, que está enamorado de Floris. Al mismo tiempo un criado de Doristeo, Perseo, ama también a Floris secretamente pero no se atreve a confesarlo.

En los relatos tanto de Ovidio como de Boccaccio y de todos los demás autores consultados este episodio no aparece. Sólo se dice que la Aurora raptó a Céfalo contra su voluntad. En Fray Baltasar se nos indica que Céfalo amaba tiernamente a Procris. Se casó con ella y se quisieron ambos entrañablemente:

"Pero nunca falta un azar en las mayores prosperidades, y el que estos amantes tuvieron en las suyas fue que como él era tan hermoso, se enamoró de él Aurora"(3) y le rapta, coincidiendo con Ovidio y Boccaccio. Señala también que según Ravisio Textor, era Céfalo uno de los mejores cazadores que había en el mundo. Dice que los

amores entre Céfaló y la Aurora son confirmados (basándose en Ovidio), en una carta que escribe Fedra a su amigo Hipólito:

"Del anciano Titón dejaba el lecho,  
para gozar del cazador valiente"(4).

Y también en la carta que escribe la sabia Safón a Faón:

"Y entiendo bella Aurora le robas  
Mas a tu intento Céfaló repugna,  
Cuyas conversaciones te son caras"(5)

La manera de comenzar el relato también es diferente, puesto que en Ovidio, al igual que en Bustamante, Céfaló dialoga con Foco llevando su famosa lanza. Esta lanza (regalo de los dioses) es un arma especial y Foco empieza a preguntarle acerca de ella. Entonces Céfaló, dolorido por los recuerdos que le trae esa lanza, causa de su desgracia, empieza a contar su historia llena de amor y desventuras. Es por tanto una regresión en el tiempo lo que realiza Céfaló. Esto contrasta con la manera de empezar el relato Lope, en la que los dos personajes, despidiéndose en el primer acto, comienzan a elaborar desde ese momento su historia.

Doristeo (príncipe de Tebas), decide conquistar el amor de Floris a base de dádivas y de dinero. A esta conclusión llega cuando tiene una conversación con Fabio en la que ésta dice:

"No tiene la mocedad  
las costumbres que solía,  
la vejes niega y porfía  
las señales y la edad:  
esto no entra bien aquí,  
de damas el interés  
se ha vuelto amor"(6)

Este personaje pertenece a la pura invención de Lope. La historia continúa cuando la Aurora, acompañada de otra ninfa: Belisa, salen al monte en el que casa el príncipe y sus acompañantes. El siguiente episodio también es pura reacción de Lope: Los Pastores Julio y Acteón se encuentran con las dos ninfas en el bosque y sienten un gran temor. Las ninfas Aurora y Belisa, por otra parte, deciden esconderse para observar a sus anchas a Céfalo y Fabio que se aproximan.

En esta situación, Céfalo invoca al Aura como si fuera:

"El viento manso  
que por esas hojas suena"(7)

Este dato que introduce aquí Lope aparecía en Ovidio en la segunda parte del relato de Las Metamorfosis y en el episodio del Ars Amatoria que posteriormente recogerá Boccaccio: Céfalos llega al lado de una fuente y desde allí invoca al aura refrescante. La única diferencia en los diversos relatos consiste en la introducción, por parte de Lope, de la figura del criado que pregunta: "¿Quién es Aura?"(8).

La ninfa Aurora queda prendada de la belleza de Céfalos (en esto concuerda con el mito); pero Lope añade que la ninfa Belisa se ríe de este repentino cambio de la Aurora puesto que está siempre manifestando su desdén por los hombres muy acendradamente.

La Aurora, al cambiar su actitud dice:

"Por cierto, el hombre es gallardo,  
presumo que si le viera  
la misma casta Diana..."(9)

Aquí vemos de nuevo como para Lope la diosa Diana que mitológicamente es el símbolo de la virginidad y castidad, estaría dispuesta a entregarse a un hombre bello, como ya vimos en El Perseo. Hay otro ejemplo referido a esta nueva visión de Diana cuando Fabio dice a Belisa.

"Si Diana fue Liviana,  
el mundo vive engañado  
casta por nombre tenía,  
aunque cierto tropezón  
me dicen que tuvo un día  
con aquel Endimión  
que en sus menguantes dormía.  
Oh, cuántas, con ser tan diosas  
tienen flaquezas humanas"(10)

Al igual que hace otras veces, introduce Lope una escena paralela: mientras la Aurora mira a Céfalo, la ninfa Belisa hace lo mismo con Fabio, el criado. Entre las dos, deciden fingir que una fiera las ataca, y así llamar la atención de los caballeros. Estos llegan a donde se encuentran las ninfas y ellas fingen que ya ha huido la fiera. Posteriormente les ofrecen ir al palacio de la ninfa Aurora para descansar allí y guarecerse de las fieras. En este episodio hay varias semejanzas y diferencias de Lope respecto a las fuentes. En primer lugar Céfalo utiliza palabras delicadas, e incluso galantes tanto en Ovidio como en Lope, para dirigirse a la Aurora.

Lope: "Vos os desmayáis de ver  
las fieras, mayor flaqueza  
es el desmayarse un hombre,  
mirando las rosas bellas"(11)



Ovidio: "Aún cuando ellas es admirable por su rostro de rosas, aún cuando ocupe el lintero entre el día y la noche, aún cuando se nutra de aguas de néctar(12).

Pero hay una diferencia tajante en los relatos: el Céfalos de Lope parece satisfecho cuando observa las atenciones de la Aurora, e incluso parece corresponderle en cierto modo. Tampoco aparece la más mínima alusión al recuerdo de Floris, su mujer mientras que en Ovidio, cuando Céfalos alaba todas las cualidades de la Aurora, deja bien claro después:

"Yo amaba a Procris, en mi corazón estaba Procris, y Procris siempre en mi boca"(13).

Como ya queda visto, se produce una ausencia de Céfalos que en Ovidio fue raptado "contra mi voluntad", y en Lope, donde él accede a ir al templo de la diosa por su propio pie.

También van de acuerdo al desarrollo paralelo que hace Lope, Fabio y Belisa. Lo que ocurre entre estos dos personajes tiene una autonomía propia: sigue un derrotero parecido pero independiente al que tienen Céfalos y la Aurora.

En Bustamante también se dice que Céfaló fue raptado contra su voluntad.

Otro gran cambio introducido por Lope consiste en que el príncipe Doristeo le da a Floris la falsa noticia de la muerte de Céfaló en las garras de una fiera. Floris cae en una gran desesperación. Con esto, Doristeo quiere conseguir que Floris olvide pronto a su marido, y vuelque su amor en él. Esto es muy diferente en Ovidio, ya que en Las Metamorfosis se especifica que estaba toda la casa muy desconcertada por la ausencia de Céfaló, disfrazado para probar la lealtad de su mujer.

En Lope, como ya hemos visto antes, Céfaló corresponde al amor de la Aurora; lo hace abiertamente cuando han pasado la noche juntos y la Aurora tiene que partir al amanecer. Entonces Céfaló sufre un ataque de celos y pide a la Aurora que regrese pronto.

Después Fabio dice a su señor que están allí encantados por el artificio de la Aurora, que es una ninfa de Diana. La misma Diana es la que le concede este favor.

Este episodio aparece de manera desigual en Ovidio puesto que en éste, Diana sólo aparece

nombrada cuando Procris, enfadada por la trampa de su marido, huye a los bosques y se acoge a su protección. Aquí por lo tanto, Diana sería favorecedora de Procris y no de la Aurora.

La ausencia de Céfaló, sigue aprovechada por Lope para introducir más episodios: por un lado, Doristeo sigue intentando la conquista de Floris con ayuda de Perseo; pero estos intentos no se pueden llevar a cabo pues Floris guarda fidelidad a Céfaló aunque le crea muerto.

Por otra parte como ya vimos, Fabio ha descubierto a su amo Céfaló que están encantados por las artes mágicas de la Aurora y que llevan más de un año en ese sitio. Por descubrir esto, será condenado a sufrir una metamorfosis: se convierte en asno durante quince días.

En estos episodios encontraremos dos grandes rasgos originales de Lope que hay que destacar: Fabio dice que llevan en poder de la Aurora y de Belisa algo más de un año. En cambio vemos que ni en Ovidio ni en Boccaccio, ni en ninguno de los autores consultados, hay ninguna precisión temporal acerca del tiempo que estuvo Céfaló fuera de su casa.

En segundo lugar, Lope hace que Céfaló

corresponda gustosamente al amor de la Aurora, aunque sea bajo un hechizo:

"Oh bella Aurora, ¡Oh mi bien  
¿Cómo te has tardado tanto  
con el Sol?! Muero de celos(14)

Mientas que ya hemos visto en Ovidio como fue raptado contra su voluntad, y una vez en poder de la Aurora, sigue diciendo que su único amor es Procris, con quien se acaba de casar.

En Fray Baltasar, sólo se nos dice:

"Prosiguiendo Céfaló en su ejercicio de la casa y en sus amores"(15)

Cuando Céfaló, gracias a Fabio, descubre su hechizado, ya no se siente igual con respecto a la Aurora y empieza a añorar a su esposa Floris, concibiendo unos terribles celos. Considera su edad y hermosura, y el gran número de pretendientes que hay en Tebas.

Cuando ya Céfaló, empieza a desear de nuevo a su esposa, Lope se ajusta de nuevo a las fuentes (es especial Ovidio).

Con éste coincide exactamente en que la Aurora una vez que se ve desdeñada, no quiere

poseer a Céfalos por la fuerza sino que lo deja libre. Pero como está despechada, amenaza a Céfalos diciéndole que le pesará su separación. En sus palabras se descubre una cercana venganza.

Pero Lope, además de esto, siguiendo con los episodios paralelos que ha tenido anteriormente, hace que haya una separación también entre Feb y Belesas, igualmente Belesas amenaza a Feb.

Lope, ateniéndose en esta ocasión fielmente a la tradición, hace que Céfalos tenga celos inculcados por la Aurora, por los que piensa que su mujer no ha guardado honorablemente su ausencia.

Cuando camina hacia su casa con la idea de probar a su mujer, Lope introduce otro episodio en el que Fineo, amigo del padre de Floris, lee a ésta una serie de cartas de los desiguales pretendientes que esperan poder casarse con ella; pero Floris rechaza a todos. Están ocupados Floris, Fineo y Elisa (la criada) en este asunto, cuando se hace anunciar Céfalos disfrazado de mercader, acompañado de su criado.

En este apartado habría de precisar algunos aspectos: En Ovidio, la Aurora transforma

la apariencia de Céfalo para que pudiese entrar en Atenas y no ser reconocido presentándose como extranjero a Procris, su esposa, y ganar su consentimiento por medio de regalos; el motivo era sus locos celos.

Boccaccio por otra parte, dice que para cumplir las sugerencias de la Aurora y para probar la castidad de su mujer, Céfalo aparece ante ella disfrazado como un mercader.

Lope toma de Boccaccio (recogido también por Fray Baltasar y Bustamante) el episodio del mercader, y hace alusión a las sedas y joyas que vende y lo remarca distintivamente porque en este episodio, Procris reconoce el parecido con su marido a pesar del disfraz.

Ella cede ante las ofertas del mercader, no por una debilidad hacia los regalos sino por la memoria de su marido:

"Yo, Elisa, no he respondido  
por dudar el interés,  
más por ver lo mucho que es  
a Céfalo parecido"(16)

Coincidiendo Lope con Ovidio y Boccaccio, hace que Céfalo, enfurecido, descubra a su mujer su verdadera identidad. En Fray Baltasar hay una

pequeña variante en este episodio:

"Y pretendiendo sus amores, con recaudos inoportunos y diligencias porfiadas, la vino a rendir ofreciéndole una mayor promesa, con la cual ella le ofreció su voluntad y cama. Fuese Céfalos a dormir con ella y estando una noche hablando, le vino a descubrir diciendo como él era su marido, y reprehendiendo su facilidad della ásperamente, tratándola de liviana y otras de este tono: ella ofendida y corrida de la prueba que le había hecho a su honestidad, se fue huyendo a los montes, como lo dice Ovidio"(17).

La variante introducida como vemos consiste en que en Fray Baltasar, Cefalo descubre su identidad cuando ya llevan varias noches juntos mientras que en los demás autores se descubre al momento. Entonces, horrorizada Procris, huye a las selvas y se acoge a la protección de Diana.

Después, Céfalos se arrepiente de su comportamiento y va a buscar a Procris a la selva para pedirle perdón y declararle de nuevo su amor.

Entre las variaciones introducidas por Lope a partir de aquí, vemos que cuando va al

monte Céfalos a buscar a Floris, le acompaña el príncipe Doristeo con el que se encuentra casualmente. También inventa que Céfalos por la obsesión que tiene por encontrar a Floris, pierde la cabeza momentáneamente y confunde a Fabio con Floris.

Por otra parte, también resulta original el hecho de que cuando buscan a Floris, Céfalos y Fabio se encuentren a la Aurora que está en el bosque. Ésta dice a Céfalos que Floris ha sido conquistada por el príncipe Doristeo y que éste está gozando de ella.

Fabio le descubre que es un nuevo ardid de la Aurora y Céfalos se tranquiliza.

Cuando ya se encuentran los esposos, tienen una conversación en la que se reconcilian, pero ésta, ofrece variantes ya se trate de Lope o de Ovidio. En Ovidio es sólo Céfalos el que habla, confiesa su falta y dice que a él le hubiera ocurrido lo mismo que a su esposa si estuviera en su lugar: hubiera sucumbido ante los regalos. En cambio en Lope, es Floris la que ofrece casi por completo las explicaciones, diciendo por ejemplo:

"Pregúntale a Doristeo



mi resistencia y valor,  
y las fuerzas de mi honor  
contra su loco deseo;

....

pues entre mil despreciados,  
¿Por qué había de querer  
un extraño mercader y unos  
celos disfrazados?  
Despertaste mis cuidados,  
que casi fueron antojos,  
viendo a Céfalos en tus ojos"(18)

Cuando los esposos deciden regresar a Tebas, Diana se despide de Floris y le regala como recuerdo un dardo dorado. Lope recoge fielmente de Ovidio la característica fundamental de este dardo que consistía en que era infalible: siempre acierta en el blanco y siempre mata todo lo que toca.

Boccaccio en cambio, introduce una variante en este detalle: escribe que el obsequio eran dos lanzas en vez de una, pero que también tenían la propiedad de ser infalibles. Escribe que para asegurar esto se basa en Servio. Fray Baltasar decide que fue un dardo y un lebre, y que Revisio Textor indica que este lebre es de los más famosos del mundo y que se llamó Lepida. En este dato, coinciden exactamente con Ovidio,

aquí el perro es Lélaps.

Un episodio que se debe a la absoluta originalidad de Lope es el hecho de que Aurora, que estuvo muy enamorada de Céfalo, consiga para los reconciliados esposos una cabaña idílica en medio del monte que pertenece al pastor Felicio. Este detalle resulta un poco chocante.

Lope originalmente introduce también una escena jocosa cuando Fabio, por una broma que le gastan Diana y Aurora rebozándole la cara con harina y luego con humo, sale por el bosque y todos los que le ven piensan que es un fauno malvado.

Por otra parte, el príncipe Doristeo habla con el pastor Felicio para que le ayude a conseguir los amores de Floris (le recuerda la obligación de seguir a su rey). Todos estos episodios son inventados por Lope e incluidos en su relato mítico.

Céfalo y Floris deciden quedarse a vivir en el bosque donde no volverán a tener problemas de celos y donde Céfalo vivirá feliz dedicando su vida a la caza. Según todas las fuentes consultadas, un hablador que pensó que Céfalo estaba llamando a una ninfa, cuando en realidad

llamaba a la brisa para que le calmara los sudores de la cacería, fue a decírselo a Procris, y a partir de aquí es cuando se desencadena la tragedia. En cambio para Lope, es el mismo pastor Felicio el que dice a Floris que tenga cuidado, pues su marido es requerido de algunas ninfas, e incluso que él ha estado enamorado de alguna.

Aconseja a Floris que disimule y así podrá saber mejor quien es. Un día marcha Céfalos de caza y Floris le da el dardo que le regaló Diana.

Cuando Céfalos relata su historia, cuenta en primer lugar la del perro Lélaps que queda convertido en piedra cuando persigue a la zorra de Teumesa, y después la historia de la jabalina, que será la causante de la muerte de su esposa.

El episodio del perro Lélaps no aparece en absoluto ni en Boccaccio ni en Lope. En la comedia de Lope, la ninfa Belisa añade más sospechas a las que ya tenía Floris diciéndole que la ninfa amada por su marido tiene un nombre que empieza por AUR. Este episodio es inventado por Lope pero el desenlace final de estos conflictos, está perfectamente adaptado al mito clásico. Procris sale un día al bosque siguiendo a su marido para confirmar o no sus sospechas.

Como éste invoca al aura refrescante y piensa que llama a la ninfa amante, se mueve en su escondite y hace ruido con las ramas. Céfalos piensa que es una fiera dispuesta a matarlo y lanza su jabalina, que como no puede fallar, mata a su mujer. Las versiones coinciden también exactamente con el hecho de que Procris, estando moribunda, pide a Céfalos que nunca el aura ocupe su lugar de esposa cuando ella muera. Entonces, Céfalos comprende todo y dice a su mujer que el aura no es ninguna ninfa sino la brisa de la tarde, que viene a refrescarle de su fatiga de cazador. Una vez sabido esto, Procris, muere tranquila. Hasta aquí el triste relato.

En Fray Baltasar, se cuenta el relato igual que aquí, diciendo que se basa en Textor. Pero después añade que Higinio cuenta de otra manera la fábula, y que también se dice que Júpiter le convirtió a Céfalos en piedra; asimismo, según Fray Baltasar:

"Cuenta también esta fábula Natal Comite con otros muchos" (19)

En Ovidio, termina con las lágrimas del narrador que es el mismo Céfalos, mientras que en Lope, cuando Céfalos ha matado sin querer a su mujer delante del criado Fabio, comienza un largo

lamento que se ve interrumpido por la presencia de Doristeo, Perseo, Aurora, Belisa, Felicio y todos los personajes en general que muestran su dolor ante el suceso. Al igual que ocurría con el mito de Perseo, en el que Boccaccio daba una interpretación alegórica de los elementos que en él aparecían, en esta ocasión, da su nota peculiar al creer que la fábula que sirve como base a esta comedia es historia y no ficción.

Piensa que Aura fue una mujer de verdad y Céfalo tuvo de ella a su hijo Héspero. Para ello se basa en Teodoncio y Anselmo.

En el apartado que Pérez de Moya dedica en su Philosofía a este mito, dice que a causa de la brevedad, sólo se detendrá a dar el significado de esta fábula. Para él, el perro que Diana dio a Procris significa la fidelidad que la mujer debe tener a su marido. El dardo es el que mata la deshonesta lascivia. El monstruo que se le antojó a Céfalo fue una raposa porque ésta siempre anda con engaños como el amor deshonesto. Que Procris muera a manos de su marido, significa que la poca prudencia nos hace buscar a veces lo que no queríamos hallar. El dardo significa la poca continencia, la pasión que encerramos en nosotros mismos por creer palabras ajenas.

Dice también que la Aurora, según Heliodoro, fue hija de Hiperion y tía hermana de la Luna y del Sol.

Dice también que según los poetas, anda en un carro que tiene cuatro caballos bermejós según la versión de Virgilio, pero que para Teócrito son blancos.

En vista de estos datos habría que poner en duda lo que parece afirmar Michael Mac Gaha (20) en su estudio del Perseo de que Lope basaría prácticamente sus conocimientos mitológicos en los dos manuales que para él eran los más accesibles: La Filosofía Secreta de Pérez de Moya y la traducción, que para este autor es más bien una libre interpretación de Las Metamorfosis, hecha por Jorge de Bustamante.

Parece lógico pensar que el tema mitológico, tan importante para Lope, no se agote con la mera consulta de dos manuales de su época por mucha tradición que pudieran éstos recoger.

Este mismo crítico(21), al estudiar las fuentes de Orfeo y Eurídice y Céfalo y Procris en su artículo, señala que estas fábulas han tenido su mejor tratamiento en Las Metamorfosis de Ovidio y que las otras fuentes clásicas

importantes del mito además de la de Ovidio con la versión de Virgilio del relato de Orfeo y Eurídice en su Cuarta Geórgica, y la otra versión de Ovidio del mito de Céfalos y Procris en su Ars Amatori, como ya vimos anteriormente. También señala que Pablo Cabañas en El Mito de Orfeo en la literatura española, ha sostenido que la versión virgiliana de Orfeo y Eurídice ha influido más en la literatura española que la de Ovidio. Sin embargo, la influencia de Virgilio se limita casi del todo al haber introducido el personaje Aristeo y haber descrito la muerte de Eurídice como resultado de la mordida de una serpiente que ocurrió mientras ella huía del perseguido amoroso de Aristeo. Los otros detalles del mito vienen casi siempre de Ovidio.

En cuanto a fuentes, el aspecto fundamental que estudia Mac Gaha no es comprobar la fidelidad de Lope hacia sus fuentes sino resaltar que la alteración del mito por parte de Lope obedece a una casuística determinada por la que hecho trágico es la consecuencia inmediata de la actitud soberbia de los personajes.

Según Ovidio, Orfeo huía del amor de las mujeres después de su segunda y definitiva pérdida de su querida mujer. Lope hace que este rasgo anteceda al primer encuentro de Orfeo con

Eurídice. El desprecio de Orfeo hacia el amor sexual constituye una suerte de hamartia. Aunque canta las alabanzas de los otros dioses, desprecia a Venus. El desenlace trágico de la obra resulta de la venganza de la diosa. Lope incorpora este tema en la estructura de la obra con mucho cuidado. Eurídice también está dotada de un elemento de hamartia que da algo de justicia poética a su castigo. Segura en su amor hacia Orfeo, se cree la única excepción a la regla de que no puede haber amor sin celos y aún se atreve a dudar de la existencia de los celos. Aunque Virgilio y Bustamante habían presentado a Eurídice como la víctima inocente de la agresión amorosa de Aristeo, Lope la hace responsable en parte de su muerte. Los cambios introducidos por Lope en la versión ovidina humanizan el mito y lo hacen más complejo e interesante.

Para Michael Mac Gaha esto es aún más evidente en el caso de La Bella Aurora. En el texto de Ovidio, aurora raptó a Céfalos invitum, es decir, contra su voluntad, y él nunca accedió a sus lisonjas. Sólo pensaba en su querida Procris y hablaba continuamente de ella hasta que Aurora furiosa, le mandó volver a ella. Bustamante, en cambio, presenta a Céfalos como haber sido temporalmente vencido por los halagos de Aurora. La Aurora de Lope es una hechicera que



encanta a Céfalo. El hechizo atenúa la culpa de Céfalo por haber engañado a su mujer, pero aún así la consciencia de su propia infidelidad, por involuntaria que fuera, debía de haberle impedido juzgarla a ella demasiado rigurosamente.

Como conclusión este crítico señala (22) que La Bella Aurora es un triunfo del espíritu humano, una obra cuyo lirismo apasionado no ha sido mitigado en el transcurso de más de tres siglos. La versión ovidiana del relato de Céfalo y Procris parece tosca y primitiva en comparación con el complejo drama humano que Lope crea valiéndose de la misma materia prima.

En cuanto a las representaciones iconográficas sobre esta fábula encontraremos algunas representativas como por ejemplo el techo de la logia del Buen Pastor dedicado a la historia de Céfalo según el texto de las Metamorfosis, aunque dando especial importancia al rapto de Céfalo por la Aurora, episodio que ocupaba el espacio principal.

El tema de la diosa Aurora, en su carro era favorito de los decoradores boloñeses que lo repitieron en varias ocasiones, al parecer inspirador en la Aurora Budovisi del Guercino, como señala Rosa López Torrijos (23).

Así, por ejemplo, la Primavera o Alegoría del Tiempo, pintada en el techo de una de las salas del Palacio Balbi (Palacio Real) de Génova, pintada por Mitelli y Colonna hacia 1650, y la Primavera acompañada de amorcillos y bajo el carro del Sol, pintada en el palacio Orti Orcellari de Florencia, por Colonna, un poco más tarde.

La diosa Aurora aparece en otras ocasiones acompañada de Apolo. Así se representó en el Arco de la puerta de Guadalajara, levantado para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans, en 1680, en el que las imágenes de Apolo-Sol y Aurora simbolizan al rey y a la reina. También aparecen Apolo y Aurora en el cuadro de Palomino que estaba en el Buen Retiro en 1772.

### FUENTES DE LA BELLA AURORA

- (1) GRIMAL, Pierre, Diccionario de mitología griega y romana, Barcelona, Paidós, 1984, pág 161.
- RUIZ ELVIRA, Antonio, Mitología clásica, Madrid, Gredos, 1984, págs. 306-307.
- (2) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas.... pag. 188.
- (3) VITORIA, Fray Baltasar de, Teatro de los dioses...., pág 632
- (4) VITORIA, Fray Baltasar de, Op. Cit. pág 632.
- (5) VITORIA, Fray Baltasar de, Op. Cit. pág 633.
- (6) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 197.
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 195.
- (8) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 195.
- (9) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 196.
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 201.
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 197.
- (12) PUBLIO NASON, Ovidio, Las Metamorfosis, pág 222.
- (13) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. pág 222.
- (14) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 201.
- (15) VITORIA, Fray Baltasar de, Op. Cit. pág 635.
- (16) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 213.
- (17) VITORIA, Fray Baltasar de, Op. Cit. pág 635.
- (18) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 221.
- (19) VITORIA, Fray Baltasar de, Op. Cit, pág 636.
- (20) VEGA CARPIO, Félix Lope de, El Perseo, Ed. de Michael Mac Gaha, pág.11.
- (21) MAC GAHA, Michael, "El marido más firme y la bella Aurora: variaciones sobre un tema", Lope de Vega y los orígenes del teatro español; Actas del I congreso Internacional sobre Lope de Vega , Madrid, EDI-6, 1981.
- (23) MAC GAHA, Michael, Op. Cit. pág 439.
- (24) LOPEZ TORRIJOS, Rosa, Op. Cit. págs 354-56.

**FUENTES DE**  
**EL AMOR ENAMORADO**

El título de esta comedia que figura siempre en ultimo lugar de las ediciones de obras completas dentro de las comedias mitológicas, por su título nos sugiere inmediatamente la fábula hermosísima de Psique y Cupido, conforme a como la trató Apuleyo. Pero una simple ojeada a sus páginas nos convence de que no se trata de esta fábula sino la de Apolo y Dafne.

La versión más conocida de este mito es la que sigue, según Ovidio (Met, I 452-565), Higino (Fab 203) y Pausanias (X 7,8) (1).

Apolo se burla de Cupido por llevar arco y flechas siendo tan niño. Cupido se venga de él disparándole una flecha que le hace enamorarse de Dafne, mientras a ésta le dispara otra que le hace odiar el amor en general y especialmente el de Apolo. Este la persigue y cuando la va a dar alcance, Dafne se transforma en laurel, por obra de su padre, el río Peneo; Apolo se consuela haciendo que el laurel sea su árbol, y que sean de laurel las coronas de los vencedores en los juegos Píticos. Entre los autores clásicos que cuentan esta fábula se encuentran Ovidio, en el libro I de las Metamorfosis, en Higino y Pausanias. En este autor sólo se habla del amor de Apolo por la hija de Ladón que debe ser Dafne

a juzgar por la mención a los juegos píticos. Aunque la transformación de Dafne en laurel sea la misma, las circunstancias que acompañan a la misma no lo son. En esta última versión, Leucipo, Hijo de Enómao, que está enamorado de Dafne se disfraza de muchacha para que la dejen convivir con ella, pero Apolo, celoso, inspira a ésta y a todas sus compañeras menos a Leucipo el deseo de bañarse. Seguidamente se desnudan y desnudan a la fuerza a Leucipo que se resistía; y al ver el engaño lo traspasan con sus espadas y lanzas. Después de este episodio Apolo persigue a Dafne, que huye y, a petición suya a Zeus, es transformada en laurel.

El argumento de la obra de Lope comprende dos partes: una mitológica, y otra de pura invención del poeta como vemos que va haciendo en todas las comedias mitológicas. La mitología es la transformación de Dafne en laurel; lo que Lope añade, es decir, los amores de Cupido con la zagala Sirena, pertenece al género pastoril según Menéndez Pelayo (2).

Este crítico señala también que la fábula de Apolo, Dafne y la serpiente Pitón, que constituyen uno de los episodios más importantes de la pieza, proceden del libro I de las Metamorfosis ovidianas y ha sido una de las que

con más frecuencia han sido traducidas e imitadas en la poesía moderna.

En cuanto a la segunda aventura que hemos señalado respecto a Apolo, que consiste en la matanza de la serpiente Pitón y que está recogida en la comedia de Lope, hay que señalar que es uno de los episodios de este dios más conocido. Generalmente todas las versiones sobre este mito como la de Higino (Fab 140) y Ovidio (Met I 321,379 etc) (3), coinciden en que es la primera hazaña del Febo Apolo. Esta monstruosa serpiente, hija de la tierra, desempeñaba funciones proféticas en el país de Pito ( de ahí el nombre de la serpiente), o bien a los pies del monte Parnaso. Apolo cuando sólo contaba tres días de edad mata a esta serpiente a flechazos para vengar a su madre Latona. El motivo de esta venganza consistía en que la diosa Hera, muy celosa porque Latona había concebido a Apolo de su marido Júpiter, manda esta serpiente a la isla de Delos para que acabe con madre e hijo.

Apolo, después de matar a la serpiente a flechazos, la desuella y forma con la piel el trípode de las sacerdotisas del oráculo llamada Pitias; Apolo es purificado de esta muerte ya sea en el valle de Tempe ya por un tal Carmánor, e instituye, ya sea en recuerdo de su victoria, ya

como homenaje fúnebre a la serpiente, los famosos juegos Píticos.

Rothberg (4) ha llamado la atención sobre la seudomitología que hemos señalado anteriormente de la propia invención de Lope.

Par este autor la explicación es fácil. Siendo la fábula de breve extensión, no se encuentra en la lo suficiente para hacer una comedia de dimensión lopesca. De ahí se deduce la obvia necesidad estructural de extender la acción, crear nuevos incidentes y personajes conformes a la ya establecida práctica dramática y emplear licencia poética para embellecer o superar el antiguo mito con uno a la moderna.

Lope parece haber trasladado de la leyenda arcádica dos motivos que no entran en la cuenta de Ovidio, a saber, el de una Dafne que ha consagrado la vida y castidad a la diosa Diana, y el de un pretendiente real, Aristeo, Príncipe de Tesalia.

El tema de la castidad de Dafne y su aversión a los hombres llega a ser una polémica sociofilosófica entre los personajes de la comedia. Dafne, que se ufana de ser una ninfa del coro de la casta Diana, aún antes de que la hiera



Cupido con la flecha de plomo o desamor, tiene que defender su modo de vivir contra la desaprobación de su mundo pastoril. Rechaza la oferta de matrimonio del príncipe Aristeo y de ahí se entable una secuencia de discusiones entre ella y varias personas sobre lo que les parece colectivamente, una porfía arrogante, desobediente, rebelde y no natural. El mecanismo de su hado es de Ovidio pero es la postura de Dafne en el contexto lopesco, lo que la predestina a su infeliz metamorfosis en árbol. Posteriormente comentaremos con detenimiento el desdén hacia Aristeo y la desesperación del padre de Dafne que, como el Peneo de Ovidio, había anhelado nietos.

En esta comedia de Lope, el enredo amoroso parece que está más acentuado, si esto es posible, que en el resto de sus comedias mitológicas. Desde el primer momento nos presenta una historia en la que, como hemos señalado antes, se entremezcla el mundo mítico, con una de ambiente propiamente pastoril.

Así, nada más empezar el relato, el pastor Alcino se muestra como enamorado perdidamente de la ninfa Sirena, persiguiéndola por los bosque. El resto de pastores y ninfas, a saber: Dafne, Silvia y Bato, están aterrorizados

por la presencia de una horrible serpiente que asola la región. Un día se presenta Febo con su arco y flechas para acabar con el monstruo.

Por otra parte Aristeo, rey de Tesalia, se ha enamorado de Dafne y el río Peneo, padre de ésta, acepta con gusto que Aristeo se case con ella. El problema está en que Dafne es una de las ninfas de Diana y a ella tiene consagrada su virginidad. Por esta actitud se enojan mucho su padre Peneo y la diosa Venus, y decide castigarla.

Como ya es costumbre en Lope, aunque su relato sea mitológico, ya desde el principio nos muestra una serie de personajes que participan de lleno en las aventuras de los dioses y que sin embargo están sacados de su invención. En este caso son claramente Alcino, Silvia y Bato, que son los que confieren a esta comedia un carácter marcadamente pastoril como vimos al principio.

Aunque nuestro autor conozca perfectamente el mito y sepa el orden en que se desarrollan los acontecimientos y más en un dios tan importante como Apolo, no por ello lo respeta fielmente sino que casi siempre se concede la libertad de alterar el orden del mito a su manera. Este sería el caso de habernos planteado

en primer lugar la situación de Apolo como futuro vencedor de Dafne, ya desde el primer momento con su virginidad consagrada a Diana y sin ningún deseo por tanto de que algún hombre o dios la tomen por esposa.

En la totalidad de las fuentes consultadas, el episodio de la matanza de la serpiente Pitón precede al de Dafne; en realidad, es la primera hazaña que se señala de Apolo. Pero además de esto, la hazaña de Pitón es también el antecedente inmediato y la causa más directa del enamoramiento de Apolo y la posterior metamorfosis de Dafne en laurel.

Lope interrelaciona estos dos episodios y hace que Dafne, sin haber recibido todavía la flecha de Cupido que hace desamar, ya desame a los hombres desde el principio puesto que se ha consagrado a Diana. Como hemos visto, su padre y la diosa Venus, que se ha ofendido mucho, preparan la venganza. Ya no es sólo la jactancia de Apolo lo que provoca la catástrofe como en el resto de las versiones.

Por otra parte, el hecho de que Dafne hubiera sido cortejada por otro hombre antes que Apolo como aparece en Lope, sólo se halla de entre las fuentes consultadas en Fray Baltasar de

Vitoria, aunque el nombre de este pretendiente no era Aristeo (como es lógico que ocurra en Lope por los famosos cambios de nombre), sino Eleucipo, rey de Persia. Fray Baltasar recoge la última versión que vimos en la que este pretendiente se disfraza de mujer para estas más tiempo al lado de Dafne, siendo al fin descubierto por éstas y muerto,

El resto de los manuales no señalan este episodio, tampoco Ovidio.

Respecto a la actitud que adopta el padre de Dafne convenciendo a su hija para que se case y le de nietos sólo aparece en Ovidio y bustamante; Lope dirá a este respecto:

"Cuando esperaba en Tesalia verte  
Dafne, reina y señora, y que me dieras  
nietos que en mis riberas  
los viera yo mancebos,  
ya Martes y ya Febos  
correr gallardos persiguiendo fieras,  
inobediente y loca me respondes?"(4).

En Ovidio se da la misma idea pero expresada de modo más escueto como venimos observando otras veces:

Muchas veces le dijo su padre: "Un yerno  
me debes hija mía". Muchas veces le dijo

su padre: "Me debes nietos, hija mía"(5)

Y en Bustamante se vuelve a repetir de forma parecida cuando Peneo le dice a su hija que ya es hora de que se case y le de nietos pues su hermosura está en contra de la castidad.

También habría que señalar la actitud del padre de Dafne al enterarse de la decisión de ésta de seguir conservando su virginidad. Las únicas versiones que aluden a esta actitud son las de Ovidio y Bustamante.

En Ovidio, Dafne le dice a su padre: Concédeme, padre mío querido, poder disfrutar de una virginidad perpetua; también a Diana se lo concedió su padre" y seguidamente añade: "Él, desde luego, atendió a sus ruegos" (6).

Parecida versión recogemos en Bustamante, donde se nos dice que cuando Dafne comunica a su padre que quiere conservar su castidad, éste, viendo que no la puede convencer, la deja en paz.

Como vemos, en estas versiones que son las únicas que recogen la reacción del viejo Peneo, se observa un acatamiento pacífico y resignado de lo que parece la fuerte resolución

de su hija, sin embargo en Lope el padre de Dafne se muestra enfurecido y su enfado parece correr paralelo al de la diosa Venus:

"Qué bien el grande amor que me has  
debido y a tus obligaciones correspondes.  
Pues no me verás más" (7)

Aquí vemos en esta reacción de Peneo, como Lope, aunque se haya basado para ello en las fuentes citadas, interpreta a su manera estas informaciones para conseguir un mayor ambiente dramático.

Es claro, por tanto que Lope, aún siguiendo a su manera las líneas trazadas por Ovidio, infunde al mito un sentido ajeno al carácter de su fuente principal. En el amor enamorado la motivación y tonalidad dramáticas que conducen a la metamorfosis de Dafne constituyen una censura tragicómica de la mujer esquiva e ingrata, como señala Rothberg a su vez basado en Wooldridge(8).

Esta mujer se resiste a devolver a la naturaleza lo que le ha prestado ésta: el don de la hermosura que asegurará la continuación de la especie, aparte del uso de la fábula como ase de

la seudomitología del tercer acto, Lope se aprovecha de ella para subrayar una creencia muy arraigada en el pensamiento del siglo XVII, es decir, el deber de las mujeres (y los hombres) de someterse al orden natural y divino de las cosas. Así es que Lope convierte a Dafne en un conocido tema del drama del Siglo de Oro y la hace representar a la mujer que por razones de vanidad o arrogancia tiene antipatía a los hombres y al amor y al matrimonio.

En el sentido amplio se encuentra a Lope dentro de la tradición interpretativa del Ovide moralise de la Edad Media. Desde el principio del Cristianismo se han sacado de la mitología significados que podían ajustarse al sistema de valores de una época dada, como ya vimos anteriormente, la Dafne "moralizada" de Lope es una alegoría barroca en que se desaprueba no tanto la moralidad de la castidad como su obstinada conservación hasta frustrar las intenciones de la naturaleza. Puede ser que Lope critique oblicuamente la castidad reglamentada por la iglesia, cuando por ejemplo, Venus airada le dice a Sirena que se meta monja vestal al negarse a las pretensiones amorosas de Cupido.

En el relato de Lope, la pastora Silvia convence a Dafne para que cambie de actitud pues

para ella es absurda, pero no lo consigue. Venus recurre a su hijo Cupido para que de un escarmiento a Dafne, Por supuesto, el episodio de la pastora Silvia así como la existencia de este personaje están claramente sacados de la invención de Lope, pero además, es también inventado el episodio paralelo en el que Venus prepara la venganza dirigida a Dafne por medio de su hijo Cupido, al igual que el mismo Cupido toma la venganza contra Apolo por motivos personales que ya veremos. Por lo tanto, el desencadenante de la tragedia no será solamente la jactancia de Apolo como se venía dando hasta ahora en las versiones clásicas, sino que la tozudez de Dafne por seguir conservando su virginidad será también mella de la furia del dios amor.

Apolo mata a la serpiente Pitón clavándole una flecha y después cortándole la cabeza. Los campesinos deciden organizarle una fiesta por haberles librado de este gran mal.

Febo, orgulloso de su hazaña, se muestra demasiado orgulloso con Cupido y éste decide vengarse como venimos diciendo:

"Humillaré tus soberbias  
vengaré tus sinrazones" (9)

Durante la fiesta dada en honor de Apolo,



participan todos los pastores y ninfas, Apolo y Dafne se fijan uno en el otro y entonces Cupido, que estaba hablando con Bato, se hace invisible, y sacando de su aljaba una flecha de plomo y otra de oro, las clava respectivamente en Dafne y Apolo.

Parece también un nuevo detalle de la invención de Lope el hecho de que la serpiente Pitón muera solo de un flechazo cuando el resto de las versiones coinciden en que fueron varios, y además el hecho de que la cabeza de esta serpiente sea cortada por Apolo no tiene antecedentes en la tradición. En unas versiones, esta serpiente queda sangrando sin más por causa de sus heridas como en Ovidio, y en otros casos la serpiente es desollada para formar con su piel el trípode de las sacerdotisas Pitias.

La fiesta que los pastores ofrecen a Apolo por haberles librado de la serpiente es también original de Lope, aunque sí que coincide con el resto de las versiones en que los campesinos de la región o los habitantes en general estaban totalmente aterrorizados por la presencia de esta serpiente que asolaba la región.

En cuanto al importante episodio de la

contienda de Apolo y Cupido, todas las versiones coinciden en que resultó de la postura orgullosa de Apolo ante Cupido, jactándose de haber matado a esta monstruosa serpiente y riéndose de que un ser tan pequeño como Cupido llevase también arco y flechas, puesto que esto sólo debía corresponder a los valientes como él.

Sin embargo en Lope, Apolo no incita directamente a Cupido sino que muy orgulloso dice delante de éste que ningún dios en general le iguala:

"¿Ha llegado ningún dios,  
de cuántos sobre las torres  
cristalinas de los cielos  
tienen asiento en sus orbes  
a tanta fama, a tal gloria,  
a tal triunfo, a tanto nombre? (10)

Cupido, como es lógico, le responde increpándole, y la contestación de Cupido en Lope también es novedosa como antes, aunque ya en esta segunda parte se observa cierta influencia clásica, sobre todo la proveniente de Ovidio y Bustamante.

Aunque en general todas las versiones coinciden en que Apolo llama nozalbete a Cupido

y se ríe de su edad para llevar el arco y las flechas, en Lope se observa que esta recriminación no va dirigida a esto concretamente, sino que, ya que se trata de Cupido, Lope arremete contra los malos efectos del amor en las personas por boca de Apolo:

Cupido: "¿Tú a mí? Mal me conoces

Apolo: "Sí conozco: ¿No eres tú  
el que inventó las traiciones,  
los agravios, las bajezas,  
las guerras, los tratos dobles,  
los adulterios, los celos,  
y otras tantas invenciones,  
con que no hay cielo que dejes,  
ni tierra que no alborotes? (11)

En Ovidio y Bustamante, como indicamos anteriormente es donde parece inspirarse Lope para esta respuesta. Aunque en estos autores no está desarrollada esta idea tan extensa y matizadamente como en Lope.

En Ovidio, Apolo dice, por ejemplo: "Tu contentate con estimular con tu antorcha no se que pasiones amorosas, y no trates de aspirar a la gloria que me es propia" (12)

En Bustamante, también se alude a estas propiedades del amor pero de un modo mucho más

somero. Se dice que Febo (Apolo) vio volando por el aire a Cupido como un niño ciego y desnudo, así es como aparece representado el amor en toda la iconografía y literatura tradicionales.

Cuando Cupido llega al límite de su paciencia decide la venganza, y aquí introduce Lope un nuevo episodio original. Para preparar su arco y flechas con las que apuntará a Dafne y Apolo decide hacerse invisible, mientras que en todas las versiones consultadas, Cupido sube al monte Parnaso desde donde apuntará a sus víctimas, tal y como viene desde Ovidio. Lope parece gustar mucho en sus comedias mitológicas de estas apariciones y desapariciones. Un ejemplo más se encuentra en Medea en El Vello de Oro.

También coinciden todas las versiones en señalar que una de las flechas era de oro ( la que producía amor) y otra de plomo (la que producía odio). Lope recoge este detalle fielmente. La única variación consiste en que unas versiones dicen que sólo la punta era de oro o plomo como Pérez de Moya y Bustamante, mientras que Ovidio y Fray Baltasar señalan que era toda la flecha de oro o plomo.

En el relato de Lope (y en el de todas las versiones en general) Dafne empieza a odiar

a Apolo como consecuencia de esta flecha mientras que en Apolo surge el afecto totalmente contrario: ama con todo su corazón a Dafne. La única diferencia que establece Lope con respecto a las fuentes consiste en que en su relato, Apolo y Dafne sienten una atracción mutua al conocerse que luego desembocará en lo que acabamos de ver por efecto de las flechas. En el resto de las versiones sin embargo, Apolo y Dafne parece que no se conocían antes de estos hechos y por lo tanto tampoco tuvieron la oportunidad de enamorarse.

Cuando Dafne empieza a aborrecer a Apolo y éste a hacer lo contrario, se da una situación parecida entre el villano Bato y la pastora Silvia. Ésta va cediendo al fin (al contrario que Dafne) por la avaricia que le produce una sortija que Febo regala a Bato y también ante el temor de lo que le cuenta Bato: Una gran serpiente que ha salido de la tripa de la anterior y que sólo ataca a las mujeres frías y engañosas.

Por otro lado, Febo Apolo sigue persiguiendo a Dafne hasta que ésta, intercediendo a su padre Peneo para que la salve de la situación, es convertida en laurel.

El episodio paralelo que ocurre entre el villano Bato y la pastora Silvia, es un nuevo dato que confirma la técnica tan arraigada en Lope en estas comedias de poner al lado de la pareja protagonista, otra o varias parejas al lado cuyos actos sean paralelos completamente a los de esta pareja principal, pero sin que por ello se confundan, dejando muy claro el estilo elevado y los pensamientos nobles de esta pareja y contraponiéndolos a la vulgaridad o la forma de vida jocosa de las otras.

Este acto heroico de Apolo y el significado de la serpiente en la mitología clásica, se contraponen grandemente al uso que de esto hace Lope encarnándolo en la pareja de graciosos. Después de este episodio curioso en el que Silvia accede a ser amada de Bato por avaricia, como vimos, y por temor de que la hija de la terrorífica serpiente la ataque por tener el corazón duro, viene otra vez el episodio paralelo, puramente mitológico en el que Dafne se convierte en laurel.

Para este episodio, Lope parece atenerse bastante fielmente a las fuentes clásicas. Dafne siente tal repulsión al ver a Apolo que huye inmediatamente y éste se dedica a perseguirla intentando al mismo tiempo convencerla con sus

palabras:

"No soy yo rústico amante  
no soy villano grosero;  
tú verás, como me aguardas,  
que sólo me manda amor  
que te mire, que te hable  
con aquel cortés respeto  
que es tan justo que te guarde"(13)

.....

"¡Detén-te Dafne un instante!  
¿Cómo sufres que tus pies  
tantas espinas maltraten?  
¿Quieres, por dicha, cruel,  
que, como a la hermosa madre  
de Amor, produzca la tierra  
nuevas rosas de tu sangre?"(14)

Exactamente los mismos razonamientos encontramos en Ovidio y Bustamante donde Febo, persiguiendo a Dafne le dice que no es grosero villano ni pastor para que no le quiera, ni tampoco lobo o fiera para que huya tanto.

en vista de que estas razones no sirven para nada, decide convencerla por otros medios y entonces es cuando alude a que si corre tanto se hará daño con las espinas. En Lope, como acabamos

de ver, sucede exactamente igual pero con la diferencia de que Lope al mencionar este detalle alude también a la fábula de Adonis y Venus en la que Adonis, al ser muerto por el jabalí cae su sangre a tierra y ésta por mediación de Venus, se convierte en rosas. Sólo Lope establece una conexión entre una y otra fábula.

En Pérez de Moya y Fray Baltasar no se habla en absoluto de estas palabras de polo convenciendo a Dafne para que deje de huir sino que simplemente se nos dice que cuando ésta pierde fuerzas con la carrera, pide ayuda a su padre Peneo.

Respecto a la petición de socorro, prácticamente todas las versiones recogen que estaba dirigida por Dafne a su padre, el río Peneo; este dato es recogido fielmente por Lope. Solamente la versión de boccaccio varía en este aspecto, indicando que Dafne fue convertida en laurel por compasión de los dioses en general.

En Lope, Dafne pide ayuda a su padre de la siguiente manera:

"¡Ya le veo, yo soy muerta!

Peneo, mi dulce padre.

¡favor!(15)



"Tierra, tus entrañas abre,  
y en tu centro me sepulta"(16)

Aquí abría que señalar la variación que en cada fuente encontramos en este aspecto. En Fray Baltasar y en Bustamante, se nos dice simplemente que Dafne pidió socorro a su padre Peneo. En Ovidio, esta petición se ayuda es más explícita:

"Socórreme, padre; si los ríos tenéis  
poder divino, destruye, cambiándola, esta  
figura por la que he gustado en  
demasía"(17)

Pero es en la Philosophía Secreta de Pérez de Moya donde esta petición está más completa. En este manual, Dafne pide a su padre que la mude en otra figura (al igual que Ovidio), o bien que la trague la tierra. Como vemos, esta última petición es exactamente igual que en Lope, no pareciendo en ningún otro autor, por lo que casi podríamos afirmar que Lope lo tomó de aquí. Sería muy extraño que coincidiese con Pérez de Moya por pura casualidad.

El resultado de esta petición es igual en todas las versiones: la transformación de Dafne en laurel y la desesperación de Apolo abrazado al

tronco del árbol. Una vez que ésta se ha convertido en laurel, todas las versiones coinciden en que Apolo, ya que no ha tenido a la mujer, a partir de ese momento el laurel sea su árbol, y Lope recoge fielmente este hecho. Pero hay otros aspectos que parecen indicar que Lope también se fijó en Ovidio o Bustamante, o ambos a la vez para la escena que continúa. En ésta, Dafne acede a ser el árbol de Apolo inclinando la cabeza a modo de asentimiento para estos autores. En Lope, se da este mismo asentimiento pero en vez de una inclinación de cabeza, será la propia Dafne la que hable a Apolo para comunicárselo, advirtiéndole que esas serán sus últimas palabras.

Además de este episodio, Lope realiza una enumeración en la que da cuenta de los actos que se servirán del laurel para realzar más su esplendor:

"....; para honrarte,  
corona que también sea,  
para ilustres capitanes,  
triunfos de insignes victorias  
y premio de hazañas grandes.  
Tú serás la verde insignia  
De Césares imperiales,  
tú lauréola de ingenios  
en las científicas artes,

tú de poetas honor,  
que de siglo a siglo nacen".(18)

Estos múltiples asuntos en los que el laurel actúa como condecoración especial, sólo aparecen someramente en Ovidio, donde se hace especial hincapié en los merecimientos militares, como ya es sabido en toda la literatura clásica:

"Tú acompañarás a los caudillos alegres  
cuando alegre voz entone el Triunfo y  
visiten el Capitolio los largos desfiles.  
También tú te erguirás ante la puerta de  
la mansión de Augusto, como guardián  
fidelísimo, protegiendo la corona de  
encina situada entre ambos quicios"(19)

Lope, como poeta comprometido con el ambiente cultural de su época, además de las glorias militares, no puede dejar de aludir a los ingenios en el mundo de las ciencias y sobre todo a los poetas" que de siglo a siglo nacen"(20).

Siguiendo con el relato de Lope, una vez que Dafne se ha convertido en laurel, acabado así con el mito, sigue la historia de los demás personajes como vimos que ocurría en El marido más firme cuando Orfeo regresa del infierno sin conseguir a su Eurídice. Pero la vida continúa

para los demás seres que participan del argumento. Esto contrasta grandemente con el mito clásico en el que, una vez que la historia de los protagonistas ha llegado a su fin, el relato se agota instantáneamente puesto que ya el resto de la historia carece de interés.

Cupido, se ha enamorado perdidamente de Sirena (de ahí el título de El Amor Enamorado), pero ésta no le corresponde porque está comprometida con el pastor Alcino. Hasta la misma diosa Venus viene a rogarla que corresponda a su hijo pero Sirena no accede.

Por otra parte, Bato, con una piel de lobo con la que ha ido al encuentro amoroso de Silvia, sale huyendo porque los pastores le creen un animal. En el bosque se encuentra con Sirena y al poco tiempo aparece Cupido. empieza a cortejar a Sirena y en ese momento llegan Alcino y Silvia charlando. Alcino tiene un ataque de celos al verlos juntos pero más tarde se reconcilia con Sirena. Después, ésta es convertida en una fuente por Cupido y llevada a su palacio al igual que Silvia y Bato (ya vimos que en Lope las acciones de los grandes personajes tienen correlato exactamente paralelo en otros personajes más bajos).

Allí Sirena es raptada por Diana para ayudar a su hermano Apolo en su venganza. Cupido va a reclamarla y cuando parece que se va a disponer una pelea, aparece Júpiter volando sobre su águila. Éste, sentencia que Sirena se case con Alcino como favor a Apolo y castigo a Cupido, ya que por culpa de éste, Dafne se convirtió en laurel perdiéndola así Apolo.

Estos últimos acontecimientos que acabamos de señalar corresponden al tercer acto de la comedia.

En este acto, Lope no sólo se ha limitado a introducir elementos de su invención en el mito tal y como venía haciendo hasta ahora, sino que se ha atrevido a crear su propia historia mitológica en la que además de los personajes creados por su ficción introduce a dioses clásicos de la mitología como Cupido, Venus, Apolo y Júpiter.

Lope no acepta el trágico final del mito en el que el desesperado Apolo se abraza al tronco recién transformado de su amada Dafne, sin que hace que el dios de los dioses: Júpiter, venga a imponer justicia concediendo a Apolo un favor y castigando al amor, que esta vez (aunque nunca se haya dado en la historia mitológica

excepto con Psique) ha caído en sus propias redes.

Aunque Febo, en la disputa que tiene con Cupido diga:

"Mira, Cupido,  
dejando aparte que pones  
fuego al mundo, que disculpa  
neciamente tus errores,  
tus tragedias y venganzas,  
de que a los hombres despojes  
de su libertad, no arguyo  
tu valor" (21)

Esta vez no hay disculpa para el amor, ni tampoco perdón, y así tendrá que conformarse con perder a Sirena de la que estaba tremendamente enamorado. Al igual que hace él mismo con los demás, sean personas de carne y hueso, o dioses como en el caso de Apolo.

Por lo que hemos ido comprobando a lo largo de la comedia, Lope en este caso introduce muchos más episodios de su invención que los acostumbrados, y además se atreve a hacer del tercer acto una historia mitológica completamente original.

En lo que respecta a los episodios que se basan claramente en fuentes clásicas, hay que señalar que parece seguir en el hilo general a Ovidio, aunque como hemos visto en múltiples detalles, consultó con toda seguridad los manuales de su época mencionados que para él serían de fácil acceso.

En cuanto a las representaciones iconográficas del mito nos basamos como en ocasiones anteriores en el trabajo de Rosa López Torrijos (22) quien nos señala que la metamorfosis de Dafne es una de las más repetidas en la historia del arte aunque no fue así en la pintura del siglo XVII. De obras con la historia de apolo y Dafne no nos queda más que las noticias. Sabemos por el inventario de los bienes del Marqués de Leganés en Morata de Tajuña que en su colección de pinturas había una que representaba la historia de Dafne, seguramente junto a Apolo. También hay noticias de una pintura de Apolo y Dafne que se incluyó junto a otros asuntos varios en el arco de Santa María levantado para la entrada en Madrid de María Luisa de Orleans.

Aunque las noticias referentes a la pintura con la fábula de Apolo y Dafne son tan escuetas, suponemos que la imagen aprovecharía el

rico contenido que le prestaban los libros de emblemas, como el de Hernando de Soto. También aprovecharía la pintura, la difusión que del tema hicieron la literatura y el teatro del Siglo XVII, como lo demuestra esta comedia de Lope. En este caso no es arriesgado confirmar casi con certeza que, dado el escaso número como vemos de representaciones pictóricas sobre el tema, las fuentes directas para el motivo de esta comedia en Lope fueron seguramente todas las fuentes literarias que hemos venido barajando hasta el momento.



## FUENTES DE EL AMOR ENAMORADO

- (1) RUIZ DE ELVIRA, Antonio, Mitología clásica, Madrid, Gredos, 1984, pág 447
- GRIMAL, Pierre, Diccionario de mitología, griega y romana, Barcelona, Paidós, 1984, pág. 35. Consulta además a Partenio.
- (2) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjero, Observaciones preliminares, en Obras de Lope de Vega, Tomo VI, Madrid, Academia española, Suc. de Rivadeneyra, 1896, págs. IX-C XL.
- (3) RUIZ DE ELVIRA, Antonio, Op. Cit. pág 79
- (4) ROTHBERG, Irving, "El amor enamorado de Lope de Vega y la tradición mitográfica", Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond Mac Curdy, Madrid, Cátedra (1983)
- (5) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas, Madrid, BAE, XIV, 1966, pág 249.
- (6) PUBLIO NASON, Ovidio, Las Metamorfosis, Barcelona, Bruguera, 1984, pág 24.
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 249.
- (8) ROTHBERG, Irving, Op. Cit. pág 99.
- (9) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 235.
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 255.
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 255.
- (12) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. pág 23.
- (13) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 265.
- (14) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 265.
- (15) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 267.
- (16) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 268.
- (17) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. pág 27.
- (18) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 268.
- (19) PUBLIO NASON, Ovidio, Op. Cit. pág 28-29.
- (20) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 268.
- (21) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 256.
- (22) LOPEZ TORRIJOS, Rosa, Op. Cit. págs. 297-298.

**ANALISIS TEMATICO  
DE LAS  
COMEDIAS MITOLOGICAS  
DE  
LOPE DE VEGA**

Como es lógico, el tema principal en las comedias que analizamos es el mítico.

Para cada comedia, Lope utiliza un mito determinado, pero dotándole de un buen número de elementos de su invención. Nuestras comedias, presentan la característica fundamental frente al resto de la producción de Lope, de formar el entramado dramático en torno a una historia mítica concreta, proveniente de la Antigüedad Clásica y bien conocida por todos como señalamos en la introducción.

Frente a ese uso especial que Lope hace del mito en esta ocasión nos encontramos en el resto de su obra con que el empleo de los motivos mitológicos es casi exclusivamente alegórico o descriptivo. Charles Adams (1) señala que estos motivos se usan principalmente como ornamentación o para crear una imagen en la mente del público más que como elementos de la acción del argumento. Pone este crítico como ejemplo un personaje que según las circunstancias prevalecientes invoque a Júpiter como a Dios.

Las ocasiones en las que recoge el mito fielmente o aquellas en las que su imaginación es el elemento fundamental y distorsionador del

argumento conocido por la tradición, quedaron señaladas en el apartado de fuentes.

Además de emplear un mito para cada comedia que sirva como elemento conductor de ésta, su interés por la mitología (como vimos en la introducción), le lleva a emplear citas y alusiones clásicas muy frecuentemente, salpicadas a lo largo de sus obras, y muy especialmente en estas, cuya clasificación ya indica su tema: comedias mitológicas. Se pueden encontrar pocos autores como Lope tan cercanos al mundo de la mitología.

Pero además de este tema mítico, que es el fundamental en estas comedias, se pueden rastrear otros muchos temas que se encuentran en otras comedias de Lope y que constituyen un inmenso entramado con el que forma todo su mundo dramático.

En palabras de Zamora Vicente: "En ese teatro está todo, lo antiguo y lo moderno, lo nacional y lo extranjero. Lope supo fundir en una unidad admirable todos los elementos, formas o procedimientos que en las letras españolas corrían antes de él, ya maduros, ya embrionarios"(2).

A pesar de abarcar un campo tan inmenso, se pueden observar algunos de estos temas más concretamente en sus obras.

Uno de los fundamentales del teatro lopesco y que han señalado la mayoría de los críticos se refieren al mundo de la honra y el honor. Ya Menéndez Pidal llamó la atención sobre este aspecto (3).

La importancia de la honra en el teatro lopesco llega hasta el punto de ser esta un sistema total de conducta social que abarcaba todas las relaciones del individuo con su familia, con sus amigos, con sus iguales con sus inferiores y con sus superiores socialmente, con la nación, con el rey, etc. Como dice Amado Alonso: "La honra era, en fin, la llave maestra del sistema de relaciones recíprocas entre el individuo y la sociedad. La deshonra era la muerte civil. Por eso el público español no podría gustar una comedia en la que personas nobles, los más exigidos y los más favorecidos por la honra, se condujeran sin atención al código sagrado"(4).

Este concepto de la honra aparece a veces mezclado con el del honor. Aunque ha habido algunos intentos por especificar el alcance de

cada término, que ya veremos después, normalmente se suelen emplear indistintamente.

Este concepto que como hemos visto era clave en la vida de los hombres del Siglo de Oro, lo era también lógicamente para los escritores. El honor se basaba en la buena fama y buena fama y honor eran la misma cosa. Se toma venganza no sólo de la injuria o la ofensa verdadera, sino también del simple rumor, de la noticia, aunque sea falsa o de la mera apariencia de ella.

Pero hay que precisar, como hace muy bien Jesús María de Arozamena (5) que estos escritores nos dan en su misma vida la mejor prueba de que el concepto del honor en el teatro no correspondía del todo a la realidad corriente. Cervantes tuvo que soportar afrentas y vergüenzas por culpa de la liviandad femenina, y no por eso fue a parar al asesinato. Lope tampoco murió de sonrojo cuando se enteró del rapto de su hija ni sucumbió al puñal vengador del padre, hermano o esposo de alguna de sus amantes. Las cosas, en la realidad, se presentaban con violencia mucho menor.

En el teatro de Lope, la meticulosa ley del honor y el duro deber de vengarse de la mujer

sospechosa sólo resulta fatal si ella es realmente culpable; en Calderón, basta la sola presunción o apariencia.

Zamora Vicente también presta atención a este tema del honor y piensa que es una gran cuerda de la comedia clásico (6). Dice que durante mucho tiempo se ha venido considerando el teatro de Calderón como el que estaba verdaderamente preocupado por los temas del honor en la comedia española. Pero como en todo, el tema y el desenvolvimiento ya estaba en Lope.

La diferencia entre los dos está en que Lope siempre mira al hombre concreto y dramatiza las dolorosas o complicadas situaciones que puedan producirse en conflictos de este tipo. En cambio Calderón dramatiza el drama mismo, en un intento más intelectualizado. Por eso Calderón da forma a casos que en Lope está sólo entrevistos y no totalmente desarrollados. Todas las ideas sobre la honra, la fama, etc., ya se encuentran en el teatro de Lope.

Para José María Díez Borque (7), el tema del honor en Lope se encuentra muchas veces unido a los celos en el caso de la mujer, como fuerza antagónica limitativa que frena el impulso amoroso. Por lo tanto, la pasión argumental nace

en ambas ocasiones de la limitación que impone el amor a la pasión amorosa femenina.

Para Alfredo Lefebre (8) la mayoría de los casos de la honra se refieren a una especie de conflictos conyugales pero fundándose en un sentir honroso cuyo ambiente conduce a la fama de los personajes, hasta hacerlos resplandecer con luz altiva, con toda la grandeza posible de la dignidad humana. Dice Borque, sigue señalando (9) que el hombre debía guardar el honor femenino y la mujer a su vez era responsable del honor del hombre que puede mancillar según una casuística muy estricta., Lope ironiza a veces sobre este rígido código del honor, pero no llega nunca a la profunda crítica de Calderón.

En cuanto a la distinción que hemos señalado anteriormente sobre el honor y la honra, son muy valiosas las aportaciones de Américo Castro(10)

También señala este autor que el concepto del honor supone una dimensión de vida individualmente singularizada. Dice que el mismo Lope de Vega señala la importancia del concepto en una cita de El Arte Nuevo de hacer comedias:



"Los casos de la honra son mejores porque mueven con fuerza a toda gente"(11)

Estos dos versos de Lope manifiestan el propósito y las razones de éxito de la comedia de Lope.

Lope quiere conmover a sus espectadores y para ello plantea cuestiones de conciencia comunes a todos.

Hay que establecer una distinción entre concepto del honor y sentimiento de la honra y su expresión dramática. Para Américo Castro (12) el amor es, pero la honra pertenece al alguien, actúa y se está moviendo en un vida. Por otra parte, la lengua literaria distinguía entre el honor como concepto y los casos de honra. En resumidas cuentas, el honor se destacaba como cualidad valiosa, objetivada como dimensión social de la persona. Sigue este autor diciendo que en esta época, el sentido total de la existencia se cifraba en la conciencia de no estar ofreciendo resquicio a la embestida de la opinión ajena. Mientras tanto, la comedia presentaba casos de fractura y compostura de honras maltrechas. Fue gracias a este sentimiento, que en España obtuvo tanta amplitud y lozanía, como el arte de Lope de Vega tuvo

tanta acogida entre todo género de gentes.

Este sistema de valores padece afectar en un primer momento a todas las clases sociales, al derecho de toda persona al respeto ajeno y la no difamación de su nombre, pero como bien indica José María Díez Borque (10) aunque las generalizaciones nos ponen ante las normas del honor como principios compartidos por todos, será en la esfera de la nobleza donde el código del honor alcance un grado de formalización externa que regirá toda la actuación social por encima de la propia vida.

Por otra parte, el mismo autor (14) señala que en alguna comedia de Lope se da una noción del honor más humana y amplia que la de el rígido concepto del código. Incluso hay conflictos a veces entre el sentimiento humanitario de justicia y las estrictas convenciones de aquél, pero se trata siempre de protestas escasa y con un marcado carácter circunstancial.

Otro motivo fundamental y muy característico de las comedias de Lope será el doble plano que siempre se establece entre caballero y dama por una parte y gracioso y criada por otra.

Todas las acciones que transcurren entre el galán y la dama, encuentran su réplica en la pareja de gracioso y criada, pero mientras en aquellos todo el elevado y demuestran su amor en largos y refinados parlamentos amorosos, éstos parecen dar la vuelta a todos estos elevado s conceptos, rompiendo a veces el encanto de los delicados diálogos que mantienen sus amos.

Estas parejas secundarias acaban en boda casi forzosamente, ya que sus señores se casan.

Además de este doble plano en parejas que acabamos de señalar, existe otro, casi más importante, formado por el gracioso-criado y su amo.

Algunos críticos, entre ellos Zamora Vicente (15) han señalado que este gracioso del teatro de Lope es la dignificación a la dotación de categoría estética del antiguo parvo, bobo o pastor del teatro primitivo, que se había ido desenvolviendo durante el siglo XVI. También Manuel Durán (16) señala este aspecto basándose en teorías anteriores de Ticknor que veía en el gracioso ante todo un parodiador de las acciones de su amo, coincidiendo en señalar como antecedentes del gracioso los bobos y simples del teatro del siglo XVI; de Schack que también

señala los mismos antecedentes dramáticos subrayando el elemento razonable y razonador del gracioso; de Klein, quien veía los orígenes del gracioso en la vieja comedia romana, y de Rennert y Wurzbach que repiten muchas de estas opiniones.

Otros críticos que estudian el tema del gracioso son Schevill, (The dramatic Art of Lope de Vega, Berkeley, 1918), Fernández Montesinos (Estudios sobre Lope, México, El Colegio de México, 1951), Ley, Charle David ("El gracioso en el teatro de la Península, Siglos XVI y XVII", Revista de Occidente, 1954), y otros. Para Manuel Durán (17) es falda la idea del antecedente del bobo o simple del XVI puesto que el gracioso de Lope es elevado a una región idealizada y sublime para seguir seguramente el estilo de sus amos. De hecho, hablan en verso.

Pero por otro lado, este gracioso es contrafigura del héroe, y representa lo contrario de lo que sublima constantemente el personaje central. El héroe es noble y valiente. Por cualquier menudencia sacará su espada y estará dispuesto a límites heroicos de abnegación y sacrificio; el gracioso sin embargo, siempre estará en la puerta del miedo y muy dispuesto a huir en cualquier momento. En sus relaciones

amorosas es el campo donde se mostrarán esas diferencias más tajantemente. El señor ama con palabras encendidas, enredándose en celos, venganzas y delicados tormentos espirituales. Sin embargo el gracioso no idealiza el amor sino que recuerda sus relaciones con mujeres asequibles y no dadas en absoluto a la literaturización.

José María Díez Borque(18) señala que la comedia de Lope en lo que respecta a la presentación del gracioso, escamotea como realidad dramática la situación social de los criados, el rencor hacia sus amos, pudiendo afirmar que el gracioso es un tipo desocializado, construido como complemento del galán en el plano de la comedia.

El personaje del gracioso está bien delimitado dentro de la comedia. según sus intervenciones se perfilan muy bien los rasgos que le caracterizan. Un aspecto muy importante del gracioso es que es el portavoz de todos los pasajes humorísticos que encontramos en la comedia. Como bien señala Díez Borque, el hacer de su filosofía de realidad función cómica, las posibilidades de crítica social son arrojadas fuera, de modo que la lección práctica de la comedia se desprende de la actuación del caballero-galán, aunque se le oponga un plano

cómico para conseguir la distensión y al mismo tiempo resaltar los valores ideales del galán (19).

Las intervenciones de graciosos con su correspondiente valor ya serán señaladas en cada una de las comedias.

En tiempos de Lope, los actores jóvenes se encargaban de la representación de papeles femeninos. Gracias al italiano Tristano Martinelli, que consiguió una licencia para que representasen mujeres en su compañía en noviembre de 1587, la vida del teatro español tuvo un importante avance. Como bien señala Arróniz (20), los italianos vienen a abrir una brecha en el sendero en que luchaban los comediantes españoles sin conseguir éxito.

Al igual que la influencia italiana es importante en este y otros aspectos como vimos, lo es también en el motivo que señalamos a continuación y que es muy frecuente en Lope: la mujer disfrazada de hombre. Para Carmen Bravo-Villasante (21) este modelo proviene de modelos italianos como por ejemplo Marfisa y Bradamante de Ariosto. Señala esta autora que en Lope este tema llega a su madurez, convirtiéndose después en degeneración en su sucesores.

Para Charles Adams (22) a Lope no sólo le resulta útil de vez en cuando vestir a las damas de hombre sino que parece que le gusta que se comporten como hombres.

Sin embargo para José María Díez Borque (23) el máximo placer erótico que se le brindaba al espectador era la mujer vestida de hombre con amplias resonancias morales que originaron prohibiciones. En cualquier caso, los disfraces empleados son en su gran mayoría necesarios al desarrollo del argumento y constituyen marcados cambios en el aspecto de los personajes. A veces parece que emplea el disfraz sin motivo aparente y lo haga nada más para ocultar la identidad de la persona antes de entrar en escena, parece que así el público participa en la acción, permitiéndole conocer el secreto.

En las comedias que analizamos hay ejemplos muy concretos que ya iremos analizando como el caso, por ejemplo de El Laberinto de Creta.

Otro elemento importantísimo de las comedias de Lope y que cualquiera puede observar en una primera lectura, es su sentimiento monárquico y la defensa de la estratificación social vigente, y que también podemos observar en

estas comedias mitológicas. Esta característica ha sido apuntada por algunos críticos entre ellos Zamora Vicente (24) quien piensa que este sentimiento monárquico es clave para la intelección de toda esta ladera del teatro lopesco.

La mayoría de las veces el villano se siente identificado con su rey por encima de intereses privados o momentáneos.

Amado Alonso (25) también señala que Lope se sentía identificado con la vida de su pueblo y que su obra expresa esa identificación. Dice, basándose en Vossler, que Lope no fue nunca una naturaleza problemática. Lope vivía en una constante afirmación de su vida y de sus bienes. Para los españoles, encarnaba todos los ideales de la época, y llegó a ser un símbolo de la grandeza española del momento.

José María Díez Borque dice basándose en el profesor Maravall que el teatro del XVII aparece como una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer los intereses de la monarquía, y en consecuencia, los intereses de la rígida estratificación estamental en cuanto que esta se apoya en última instancia en la realeza que mantiene los privilegios de la



nobleza y garantiza el orden estamental (26)

Hay que tener en cuenta también, que aunque a veces se nos presentan aisladas situaciones conflictivas, éstas no cuestionan ningún principio ni destruyen ningún sistema. Esto parece ser lo más lógico en una visión de conjunto de la obra lopesca, frente a las opiniones de otros críticos como Michael Mac Gaha (27), que en la edición crítica de la comedia mitológica El Perseo piensa que esta obra es "subersiva". Con esta palabra quiere socavar la opinión (bastante extendida) que acabamos de señalar según la cual el drama de Lope se creó para reforzar y apoyar las autoridades del Estado y de la Iglesia.

En las comedias mitológicas, aprovechando es espacio idílico donde se desarrolla el mito, Lope elabora en ocasiones el tan trillado tema de la alabanza de aldea y desprecio de corte. En estas ocasiones, y como ya es tradicional, suele alabar las ventajas de la vida retirada y atacar a la ciudad, sobre todo en lo referente a las intrigas y bajezas cortesanas.

También, y en relación con el tema que acabamos de mencionar, aparece en ocasiones la idealización de la naturaleza. Señalaremos las

comedias mitológicas pertinentes en las que este factor es importante.

Otro tema que aparece claramente en ocasiones en su comedia es el de las rivalidades literarias.

En su época estas rivalidades fueron muy famosas, sobre todo las que mantuvo con Cervantes, y muy especialmente Góngora.

Amado Alonso(28) piensa que esta rivalidades no solían tener un fondo exclusivo de chanza o diversión sino que para estos autores, poetas de vocación integral, la concepción de la poesía misma tiene una importancia gravísima que de ningún modo podían considerar a la ligera. La justificación de la propia concepción de la poesía es en realidad nada menos que la justificación de su propia vida.

Lope vuelca sus mejores cualidades en la comunicación mientras que Góngora lo hace más en la creación poética. Según este crítico (21) no hubo libro de poemas publicado por Lope que Góngora no comentase con versos satíricos, pero tenía sumo cuidado en reconocer el genio poético de Lope.

Quizá el tema más importante de Lope, sin el que quedaría incompleto cualquier estudio sobre el dramaturgo es el amor. Prácticamente todos los estudiosos de Lope reconocen la gran importancia que tiene en su vida y obra. Menéndez Pidal por ejemplo (22) dice que cometió venganzas y Livandades, pisoteó preceptos celestes y terrenos por amor, y sólo por amor; amor fue el causante de cuanto la envidia y enemistad acusó en Lope.

Zamora Vicente, por ejemplo(29) al hablar del epistolario de Lope señala la psicología especial del enamorado permanente, de desenfreno erótico sin límites, que fue la vida de Lope. En este epistolario nos encontramos expuesta al vivo la teoría amorosa de su autor, lo que piensa en realidad sobre la mujer y las relaciones entre los dos sexos.

Al observar y analizar las comedias de Lope salta al la vista que el amor es tema central de su producción. José María Díez Borque (30), apunta que el amor está en el sistema conceptual de Lope generalndo intrigas, de acuerdo con una casuística reducida y apoyada en un sistema de valores perfectamente coherente. El amor es el que da sentido a la existencia hasta el punto de que el hombre que no ama no puede ser

ni valiente, ni leal, ni discreto y su vida está totalmente perdida. Por lo tanto el amor se impone como única preocupación y razón de ser (31).

No podemos entrar en esta introducción en cada uno de los múltiples caracteres que el amor puede manifestar en la comedia, pero sí señalarlos cuando se vean concretados en cada comedia mitológica en particular.

Así pues iremos señalando los casos en los que el amor aparezca en forma de dolor o desengaño, la importancia de los celos, de las relaciones entre dos personas de igual o desigual clase social, el motivo tan frecuente del triángulo romántico y sus soluciones, y sobre todo de el triángulo romántico y sus soluciones, etc..

Los conflictos entre amor y materialismo, que muestran bastante repercusión en estas comedias, y que obedece, como veremos, a múltiples motivos biográficos.

Un elemento empleado por Lope en estas comedias que no suele ser muy frecuente en su producción y que sin embargo en el tema mitológico se presta especialmente para ello es la alegoría. En realidad no aparece exageradas

veces, pero sí las suficientes para tenerlas en cuenta, sobre todo si comparamos con el resto de su producción como dijimos más arriba.

Estos elementos alegóricos que introduce en la dramatización del mito no resultan extraños, en palabras de Michael Mac Gaha (32), si tenemos en cuenta que la interpretación alegórica de Las Metamorfosis había llegado a ser, por lo menos desde el Siglo XIV en adelante la regla, no la excepción. La Genealogía Deorum de Boccaccio había popularizado las interpretaciones rebuscadas que aparecen en el Diccionario de Charles Estienne y las Mythologiae de Natale Conti. Las interpretaciones alegóricas de Ovidio se extendieron aún más en la España de Lope con la publicación de La Filosofía Secreta, de Juan Pérez de Moya.

La conclusión a la que llega este autor sobre el empleo de la alegoría en Lope (33) y bastante acertadamente además, es que a fin de cuentas, Lope era demasiado sensual, demasiado absorto por el aquí y el ahora concretos, por la vida en toda su variedad, para tener mucha inclinación hacia el pensamiento abstracto. La alegoría y el modo filosófico de pensar eran ajenos a su naturaleza.

En cuanto al tratamiento que Lope realiza de sus personajes, observamos que no presentan una gran autonomía ni un delicado desarrollo psicológico como ocurre en casi toda la literatura actual sino que como ha señalado Amado Alonso (34) no presenta caracteres en su desarrollo sino acciones y enredos con caracteres apenas diseñados y fijos.

Díez Broque (35) también dice que este personaje tipo se conoce desde sus relaciones sociales, y no desde su intimidad, por ello sus características son perfiladas desde la acción y no por el soliloquio. En realidad, la personalidad se subordina al argumento y no hay una creación psicológica de los personajes sino que éstos están desde el primer momento sometidos a la acción. Sin embargo si que podemos encontrar en todas sus comedias características personales muy marcadas como la generosidad, la lealtad, el sentimiento del honor, como vimos y también características más desfavorables como la cobardía, la ingratitud, la mutabilidad o la inconstancia, la inconsciencia, los celos y sobre todo la envidia. Señalaremos los casos más relevantes de cada comedia en concreto.

Por otra parte, es muy difícil hallar en este teatro un personaje fundamental que tenga

los acusados perfiles de prototipo, pues como señala Zamora Vicente (36) el teatro de Lope, no es generalmente teatro de un protagonista, sino que a veces es de varios, y en ocasiones resulta difícil establecer una jerarquía, dado el papel predominante, o muy importante al menos, que varios personajes desempeñan.

En sus comedias, incluidas las de tema mítico, aparecen siempre gran cantidad de personajes como vimos. Todos estos personajes necesitan un hombre que les distinga de los demás, y en este sentido S. Morley (37) dice que en todo este aluvión de comedias es una tarea considerable la del bautismo de personajes.

La nomenclatura que emplea Lope no está rígidamente dividida puesto que su teatro, espontáneo y popular, no está constreñido por las convenciones.

Morley(38), sigue señalando que Lope no tiene reparos en emplear los nombres más comunes y que en esto se diferencia de Shakespeare y Molière. Pero en realidad habría que añadir que no son tantos los nombres que emplea pues algunos aparecen muy repetidos en las comedias. En el caso de las mitologías ya lo hemos visto por ejemplo con el nombre de Fineo, que aparece en

muchas ocasiones como el nombre del criado del protagonista, y después como príncipe.

Como conclusión podemos afirmar que Lope, a pesar de basarse para sus comedias en un motivo fundamental, en este caso el mitológico, en realidad aprovecha esta materia tan moldeable que para él es la comedia para introducir algunos o muchos aspectos de su abarcadora manera de ver el mundo. Decir que cada una de las comedias mitológicas tienen un tema mítico sin más, supone un análisis demasiado superficial de ellas pues no nos pueden pasar inadvertidas las conversaciones en las que dioses y hombres se refieren a la honra, al poder del dinero y sobre todo al amor, entre otros temas.

Sólo queda señalar que en el caso de los personajes es curioso observar como Lope, a pesar de tratarse en ocasiones de dioses, los mide por el mismo patrón que a los humanos, y sus acciones, justas o injustas, serán tratadas con la misma óptica, incluso, como veremos. se da un tratamiento paródico de los mismos que sería totalmente impensable en una tragedia de tema mítico.



## ANALISIS TEMATICO DE LAS COMEDIAS MITOLOGICAS

- (1) ADAMS, Charles L: "Motivos folklóricos en las comedias de Lope de Vega", Cuadernos hispanoamericanos, 201 (1966) págs. 577-93.
- (2) ZAMORA VICENTE, Alonso, Lope de Vega, Barcelona, Salvat, 1985, pág 154.
- (3) MENENDEZ PIDAL, R, De cervantes y Lope de Vega, Madrid, Espasa Calpe, 1958, págs. 145-172.
- (4) ALONSO, Amado, "Lope de Vega y sus fuentes", Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, VIII (1952) pág 10
- (5) AROZAMENA, Jesús María de, Algunos aspectos del teatro de Lope de Vega, Madrid, Talleres gráficos S.G.A.E., 1962, pág 31.
- (6) ZAMORA VICENTE, Alonso, Op. Cit. pág 156.
- (7) DIEZ BORQUE, José María, La sociología de la comedia española del XVII, Madrid, Castalia, 1976, pág 32.
- (8) LEFEBRE, Alfredo, La fama en el teatro de Lope, Madrid, Taurus, 1962.
- (9) DIEZ BORQUE, José María, Op. Cit. pág 32
- (10) CASTRO, Américo, De la edad conflictiva, I. El drama de la honra en España y su literatura, Madrid, Taurus, págs 54-55.
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Arte Nuevo de hacer comedias, Madrid, Austral, 1981, pág 18.
- (12) CASTRO, Américo, Op. Cit. pág 55
- (13) DIEZ BORQUE, José María, Op. Cit. pág 301
- (14) DIEZ BORQUE, José María, Op. Cit. pág 301
- (15) ZAMORA VICENTE, Alonso, Op. Cit. pág 157
- (16) DURAN, Manuel: "Lope y la evolución del gracioso", Bulletin of the comediantes, 40, 1 (1988) págs 5-12.
- (17) DURAN, Manuel, Op. Cit. pág 6.
- (18) DIEZ BORQUE, José María, Op. Cit. pág 240.
- (19) DIEZ BORQUE, José María, Op. Cit. pág 253.
- (20) ARRONIZ, Othón, La influencia italiana en la comedia española, Madrid, Gredos, 1969.
- (21) BRAVO-VILLASANTE, Carmen: "La mujer vestida de hombre en el teatro español, siglos XVI y XVII", Madrid, Revista de Occidente (1955).
- (22) ADAMS, Charles, Op. Cit. pág 578.
- (23) DIEZ BORQUE, José María, Op. Cit. pág 47.
- (24) ZAMORA VICENTE, Alonso, Op. Cit. pág 155.
- (25) ALONSO, Amado, Op. Cit. pág 12.
- (26) DIEZ BORQUE, José María, Op. Cit. pág 129.
- (27) VEGA CARPIO, Félix Lope de, La Fábula del Perseo o la bella Andrómeda, Ed. de Michael Mac Gaha, Kassel, Edition Reichenberg, 1895, en la introducción de W. Wardropper.
- (28) ALONSO, Amado, Op. Cit. pág 5.
- (29) Op. Cit. pág 25.
- (30) MENENDEZ PIDAL, R: "Lope de Vega, el arte nuevo y la nueva biografía", Revista de Filología Española (Octubre-Diciembre, 1935)
- (31) ZAMORA VICENTE, Alonso, Op. Cit. pág 116.
- (32) DIEZ BORQUE, José María, Op. Cit. pág 28.

- (33) DIEZ BORQUE, José María, Op. Cit. pág 28.
- (34) MAC GAHA, Michael, Op. Cit. pág 24.
- (35) MAC GAHA, Michael, Op. Cit. pág 24.
- (36) ALONSO, Amado, Op. Cit. pág 10.
- (37) DIEZ BORQUE, José María, Op. Cit. pág 212.
- (38) ZAMORA VICENTE, Alonso, Op. Cit. pág 157.
- (39) MORLEY, Silvanus, Los nombres de personajes en las comedias de Lope, Estudio de onomatología, Valencia, Castalia, 1961.
- (40) MORLEY, Silvanus, Op. Cit. pág 5

**TEMAS DE**  
**ADONIS Y VENUS**

Esta tragedia, como la llamó Lope, está fundada en uno de los mitos más conocidos y que más veces han sido explotados por el arte.

Según Menéndez Pelayo(1)2, este mito ha llegado hasta nosotros a través de la antigüedad greco-latina pero no es de origen clásico sino oriental y su aparición fue muy tardía en Grecia. Adonis, el dios muerto y llorado por las mujeres, era una divinidad Siria o Fenicia del que ya habla el profeta Ezequiel. El nombre que en el texto hebreo corresponde al de Adonis es Thammuz; pero todos los intérpretes de la Sagrada Escritura, así como los mitólogos modernos, están conformes en la identificación de ambas divinidades.

Según este mismo crítico (2) de la narración del mito de Ovidio proceden casi todos los Adonis modernos. Ejemplo: el poema Venus and Adonis de Lafontaine y el Adone del Caballero Marino.

Entre los poetas castellanos que desarrollaron el tema tenemos a D. de Mendoza, Juan de la Cueva, el conde de Villamediana, etc.

Asimismo el tema de Adonis ha aparecido varias veces en el teatro, casi siempre en forma de ópera o tragedia musical.

Como hemos apuntado ligeramente en la introducción en Lope hay una gran familiaridad respecto al mundo mítico. Lope no vilipendia a los dioses hasta llegar al encanallamiento como hace Quevedo. pero hay veces que sí llega a la parodia a través de algún rasgo humorístico. Esta familiaridad y mezcla de los planos tan diferentes como el mundo maravilloso y misterioso de los dioses y las intrigas amorosas que se dan entre los pastorcillos, pueden provocar cierta jocosidad. Ejemplo: cuando Albania recibe una respuesta desesperanzadora del oráculo confirmándole que su amor la tiene olvidada ella responde:

"¿Tú eres Apolo Santo?

No en vano Dafne te aborrece tanto"(3)

Esta familiaridad y desenvoltura que vemos en Albania, al responder con algo hiriente a quien ha hecho lo mismo con ella, aunque sea un dios, contrasta grandemente con el respeto y sobre todo el temor que mostraban los antiguos griegos a la hora de consultar el oráculo, ya que en esta

consulta se decidía todo su futuro.

El recurso del oráculo es muy empleado por Lope como ya veremos en el resto de estas comedias mitológicas. Este recurso viene bien al caso (augneu esté sacado de la invención de Lope y no del mito) porque en toda la mitología y en la literatura griega en general es de muchísima importancia. Con esta recurencia al oráculo, Lope anticipa al espectador lo que sucederá al final de la comedia. Este motivo del oráculo (como hemos visto de gran filiación clásica y al mismo tiempo un buen recurso argumental) es frecuentísimo en estas comedias mitológicas, a pesar de lo que el mismo Lope afirmaba en el Arte Nuevo:

"Dividido en dos partes el asunto,  
ponga la conexión desde el principio,  
hasta que vaya declinando el paso  
pero la solución no la permita  
hasta que llegue la postrera escena  
porque en sabiendo el vulgo el finque  
tiene, vuelve el rostro a la puerta, y  
las espaldas al que espera, tres horas cara a  
cara" (4)

En la comedia, son humorísticas también las estratagemas del pastro Frondoso y su ambigua consulta al oráculo., Frondoso quiere engañar al dios lleva en la mano un pajarillo; preguntará a Apolo si este pajarillo está vivo o muerto. Si el dios dice que está muerto le dejará libre, y si dice que vivo, la ahogará para que muera. Quiere demostrar a todos que el oráculo se equivoca. Pero su estratagema será descubierta por el dios cuando le vaticina:

"Le tienes muerto y vivo:  
vivo, si digo muerto,  
muerto, si digo vivo"(5).

Al ser descubierto por el dios, éste monta en cólera y le llama "rústico cabrerizo", echándole del templo. Le castiga haciendo que se metamorfosee continuamente.

Este episodio parece un recuerdo de Ovidio en sus Metamorfosis. Ovidio narra muchas historias de dioses, príncipes o simples hombres, pero el elemento común en todas ellas consiste en que estos seres se metamorfosean siempre en animales u otros objetos como castigo por sus acciones. Otro hecho que parece periódico es el pequeño conato de discusión entre Venus y Cupido

cuando entran en escena antes de aparecer Adonis.

Por ejemplo, dice Cupido:

"Siendo primero que el cielo

¿Nombre de niños me ofreces?

¿Hacéslo para encubrir tus años? (6)

La familiaridad con el mundo de los dioses se nos hace más patente, cuando son los mismos dioses los que provocan episodios humorísticos. Ejemplo: En el diálogo que mantienen Cupido, Narciso, Jacinto y Genímedes, proponen jugar a algo. Cupido no se decide por ninguno de los juegos propuestos hasta que Ganimedes sugiere que jueguen al toro de las coces. Entonces Cupido (con una fina ironía) responde:

"Soy amor; no quiero toro,

y más, coces" (7)

En lugar de: después de cornudo, apaleado.

Hay un claro afán periódico cuando Apolo acusa a Cupido de ser él quien hiere a su madre Venus con las flechas y por eso se enamora. Cupido para justificarse dice:



"Todo es venganza de ver  
que esta loca se desvela  
en que yo vaya a la escuela  
y aprenda, Apolo, a leer" (8)

También cuando dice Venus a Cupido:

"Cansada estoy de buscarte  
yo juro he de ponerte  
a la escuela, por hacerte  
bueno a puro castigarte"(9)

Llega el colmo de la parodia cuando Venus, desesperada por la muerte de Adonis quiere meterse monja (¡ Gran invención la de Lope!). Cupido entonces, se burla de la decisión de su madre:

"¿Vos monja? ¡que disparate!  
Cuando yo fuere fraile, madre,  
madre, cuando yo fuere fraile"(10)

Vemos también un gran rasgo irónico en el hecho de que Venus se meta monja en un convento dedicado a Vesta (Diosa de las vírgenes), siendo Venus la diosa del amor y siendo famosa por tanto por sus aventuras acompañadas siempre de unión carnal.

Este final, totalmente insólito, nos da muestra de la absoluta originalidad de Lope respecto de las fuentes clásicas. Pero por otra parte, este final que para nosotros es el límite de la ocurrencia, parece a veces no tener en Lope un fin irrisorio o paródico claro, puesto que venus a lo largo de la obra, se nos ha presentado como una mujer tremendamente enamorada y fiel a este nuevo amor. Por último, desesperada ante su muerte y dispuesta a seguir en su constante fidelidad, es capaz de mantenerse en su idea, incluso más allá de la muerte de Adonis.

Por otra parte, en la obra de Lope nos encontramos con que además de seguir las fuentes clásicas para la trama principal de sus comedias mitológicas, tiene además un profundo conocimiento del mundo clásico que se ve reflejado en las constantes alusiones mitológicas, inmersas en cada una de estas comedias. Señalaremos algunos ejemplos:

Cuando Atlanta se dirige a consultar el oráculo, en su monólogo alude a:

Argos del Honor: animal mitológico dotado de cien ojos con los que vigilia día y noche.

En esta alusión también se refiere al tan

nombrado tema del honor, comparando Atlanta la vigilancia que los hombres tienen con las mujeres con el de este animal mitológico de cien ojos:

"Son Argos del honor, siempre advertidos"(11)

También alude a la mujer de Orfeo:

"Y aún esto no es de suerte  
que con temprana muerte  
me descendiese la mujer de Orfeo  
al centro en que hoy suspira  
contra la fuerza de su dulce lira"(12)

La historia de Eurídice, por todos conocida consiste en que desciende al infierno al morir por ser mordida por una serpiente. Su célebre marido Orfeo, bajará con su lira a rescatarla.

La última alusión mitológica de su monólogo es:

"Quien nace para solo  
(cosa que desconfío),  
o es bestia o es deidad; y así deseo  
al yugo de Himeneo" (13)

Otro ejemplo lo encontramos en las

palabras que dirige Albania, irritada, a Apolo:

"No en vano Dafne te aborrece tanto" (14)

Es una alusión del amor del dios Apolo por esta ninfa. Ella huye, y al ser alcanzada por Apolo se convierte en laurel.

Por otra parte, Apolo aparece en su templo con los atributos que le son característicos: la lira (dios inventor de la música), y resplandor de sol en la cabeza (dios que conduce el carro solar que atraviesa el cielo diariamente)

El mismo dios dice a Frondoso (el gracioso):

"Júpiter fulmina a los fieros gigantes  
convierte a Anteón en ciervo  
y tiene que huir de sus propios  
perros"(15)

Aquí alude al levantamiento de los gigantes contra Júpiter, que finalmente son fulminados por éste; y también al mito de Anteón, cazador que vio desnuda a la diosa virgen: Diana. Ésta enfurecida por su atrevimiento lo convierte en ciervo y es devorado por sus propios perros. Este mito es tratado anteriormente por Lope de

forma extensa en El Laurel de Apolo.

Cuando Venus hablando con Adonis dice:

"Espero aquel sangriento soldado  
por cuyas hazañas muero" (16), se está  
refiriendo al dios de la guerra, Marte, uno de  
sus amantes preferidos. Más tarde sigue diciendo:

"Y yo en la red de Vulcano" (17). Aquí  
alude a la famosa trampa que su marido Vulcano  
puso a los amantes, y quedando así en evidencia,  
fueron motivo de la risa de los dioses durante  
varios días. Cuando Cupido va a delatar a Apolo,  
el amor de su madre Venus por Adonis, también se  
alude a la trampa de Vulcano (18).

También los otros personajes que no son  
dioses, son capaces de dar sus propias  
referencias mitológicas, y así Camila, cuando  
conversa con Albania dirá:

"Júpiter por amor  
ya que cisne, ya fue toro" (19).

Aquí alude a las transformaciones de Zeus  
para gozar de Leda y raptar a Europa con la misma  
intención .

Adonis, cuando sube al carro de Venus  
dice:

"No querría ser Faetón  
y caer por ambición  
hecho pedazos del cielo" (20)

Muy conocida en la tradición es esta historia de Faetón, hijo de Apolo, que cae desde el carro solar, ensoberbecido por creer que podía guiarlos; mito tomado posteriormente por Calderón en El hijo del Sol, Faetón.

Cuando Apolo pide ayuda a Tesifonte para su venganza éste le responde:

"Ni aquel peñasco duro  
que a Sísifo quebrante  
ni de Isíon la rueda  
ni las cincuenta hermanas....  
Radamante no juzga  
ni el Cancerbero ladra". (21)

Aquí hace alusión al castigo de Sísifo, rey de Efira; está condenado al castigo infernal de empujar una enorme piedra hasta la cima de una montaña; desde allí vuelve a rodar y se repita el trabajo indefinidamente.

Isión es hijo del río Peneo; su castigo infernal consiste en ser encadenado a una rueda que gira sin parar. Con las cincuenta hijas se refiere a las Nereidas, Hijas de Nereo y sometidas también a un castigo.

Radamante es el juez del mundo de ultratumba. Decide qué almas deben bajar a los infiernos; y cancerbero es el perro con varias cabezas, guardián de los infiernos.

Como ya hemos indicado, aunque en las comedias mitológicas, la parte más importante sea la de contenido mítico, como es lógico, no por ello Lope desaprovecha la oportunidad de introducir otra serie de temas que son típicos de toda su producción dramática.

Como dijimos en la introducción, algunos defectos humanos como la ambición, el materialismo y la envidia, son muy denunciados por Lope, sobre todo en el contexto de la ciudad y de la corte en general. Pero hay veces (como en esta comedia), donde estos defectos son achacables a la naturaleza humana en general sin que medie un espacio determinado. Así lo vemos por ejemplo en la conversación de Frondoso con Albania:

"Pues si los dioses divinos  
responden a los hombres  
con rostro desabrido  
cuando no les dan nada  
¿De qué nos afligimos  
si oráculos humanos  
por interés movidos  
responden a la ofrenda  
alegres y propicios? (22)  
si oráculos humanos,  
por interés movidos  
responden a la ofrenda  
alegres y propicios? (22)

Cuando Adonis dice a Venus:

"No querría ser Faetón  
y caer por ambición  
hecho pedazos del cielo"(23)

Y en el acto siguiente Venus a Adonis:

"No sólo entre los mortales  
la envidia vive; que aún llega  
a los dioses celestiales"(24)

Esta cita también sería muestra de lo que  
comentamos acerca de que lope trata de una manera  
tan familiar a los dioses que nos e priva de



achacar a éstos todos los defectos y flaquezas humanas.

Ya quedó señalada la importancia que el gracioso tiene en estas comedias del Siglo de Oro. En esta comedia también podemos observar esta figura en el pastor Frondoso. Aunque también aquí es el encargado de soltar las parrafadas chistosas que contrastan con los momentos serios o de gran tensión dramática, sin embargo no llega a ser tan soez y vulgar como los graciosos de las demás comedias mitológicas. Quizá por la belleza de esta fábula y por considerarla Lope una de las mejores quiso hacer del gracioso una persona más refinada de lo corriente en estos casos, aunque sin perder las características que le son más específicas. Por ejemplo, cuando Frondoso, como vimos, quiere gastar una broma a Apolo relacionada con sus virtudes proféticas y Apolo le castiga haciendo que Frondoso se metamorfosee continuamente, éste dirá:

"Todo se lo perdono,  
como no sea pollino,  
porque animal y necio  
es desdichado oficio"(25).

Y, ya cuando observa, los efectos de sus transformaciones:

"...en unas me parezco  
elefante, en otras toro;  
yo ¡triste!, aflíjome, lloro  
y en extremo me entristezco" (26)

Por otro lado, la alegoría empleada por Lope en la que dice que las manzanas de oro dadas por Venus a Hipómenes eran las tres potencias del alma, ya quedó comentada en el apartado de fuentes, comparándola con otra serie de interpretaciones alegóricas que se dan en Boccaccio y en Pérez de Moya, más cercano a Lope.

Como ya es costumbre en el dramaturgo, las alusiones al amor en su producción son muy frecuentes. Este tema que como vimos es central en su obra, se manifiesta de una manera especial en estas comedias mitológicas, pues en ellas, es el amor también el motor de toda la acción. En el discurso que Camila dirige a Venus se nos da el concepto de este amor con fuerza totalizadora:

"Amor, que a nadie perdona  
porque si pueden sus fuerzas  
trastornar el armonía  
del cielo ¿Qué hará en la tierra?(27)

Un punto relacionado estrechamente con el amor y que aparece frecuentemente en estas

comedias mitológicas es el conflicto amor-materialismo. Algunos críticos como Zamora Vicente (28) y Michael Mac Gaha (29), piensan que esta insistencia se debe a claros episodios biográficos de Lope, sobre todo los relacionados con Elena Osorio. Ésta, al dejar a Lope por una amante de más guarnecida bolsa, provoca en éste un profundo resentimiento que, como en casi todo los episodios de su vida, convierte inmediatamente en arte literario. La máxima manifestación literaria de este episodio se encuentra en La Dorotea pero también son muy frecuentes las alusiones de este tipo a lo largo de toda su producción.

Sin embargo José María Díez Borque (30), piensa que las alusiones al dinero no son frecuentes porque desentonarían con el refinamiento que rige las relaciones amorosas, aunque lo más frecuente, cuando aparecen este tipo de citas, es que aludan al interés de la mujer en amor, a su deseo de ser regaladas y de obtener ventajas económicas. Esto, además de enlazar con la literatura anterior, responde también a una realidad.

Pero también habría que pensar que estas constantes alusiones o un hecho muy significativo y evidente que no se puede dejar de observar. En

Lope si que prima la concepción de enamorado permanente e idealista, pero es al mismo tiempo un gran observador del mundo, y es plenamente consciente de las mayores ventajas que obtiene un amante rico, aunque tenga menos ingenio, que un amante no demasiado opulento económicamente como él.

En esta comedia en concreto nos encontramos con dos alusiones muy claras. La primera cuando Venus dice a Cupido:

"En las espaldas te quiero  
poner, Cupido, un letrero  
Ya no es Amor conocido:  
como reina el interés,  
no saben quién es amor" (31)

Y la segunda, cuando el mismo Cupido replica a su madre:

"Callad madre; no creáis  
que dejaréis los galanes,  
las ventajas, los favores,  
las joyas, los ricos trajes,  
los billetes y los celos" (32)

Los celos son otro gran subtema dentro del terreno amoroso, y como muy bien ha indicado Díez Borque (33) es un gran generador de

conflictos y en consecuencia de componentes argumentales. Este crítico señala también que a veces, los celos son una fuerza incontrolable en la mujer; pero en esta comedia, es Hipómenes el encargado de expresar este estado incontrolable de los celos:

"Deidades de los cielos,  
debeisos de reir;  
que estoy para morir  
y me muero de celos"(34)

Estas palabras de Hipómenes van íntimamente unidas al hecho de que se enamora súbitamente de Atlanta. Poco antes, Hipómenes comentaba con Timbreo que eran unos necios y unos locos los que competían en la carrera con Atlanta sabiendo que iban a morir, sólo por ver si un gran golpe de suerte les hacía ganar y obtener su mano. Nada más decir esto aparece Atlanta e Hipómenes queda rápidamente prendado de ella:

"...Muero de amor;  
rayo en mis sentidos fue,  
¡Con qué brevedad entró  
por el más noble sentido  
al alma que me abrasó"(34)

Este enamoramiento súbito se da muchísimo

en sus comedias, y como bien indica Díez Borque (35) con esto se afirma que el amor verdadero es el flechazo y que si el enamoramiento es súbito, también es el desenamoramiento.

Aunque Lope trate en ocasiones el amor como igualador social, como cuando Cupido dice a Narciso:

"Donde hay amor no hay señor,  
que todo lo iguala amor;

por eso, no te enamores (36), sin embargo observando el desarrollo de esta comedia y la solución final de parejas felices vemos lo siguiente: Las pastoras Camila y Albania están perdidamente enamoradas de Adonis. Sólo se retractarán de su postura cuando el mismo Adonis las diga:

"Ninguna de las dos me agrada" (37).

Entonces las dos, deciden quedarse con los hombres que ya les estaban asignados desde el principio de la comedia: los pastores Menandro y Frondoso: sus iguales socialmente.

Por otra parte, Venus se enamora de Adonis a despecho de un dios como Apolo. En realidad Venus no baja de categoría por esto

puesto que: Adonis es el ser más bello de todos los habitantes de la región y además (y estos es lo importante), no es un hombre normal sino que es hijo de Cíniras, que es el rey de Chipre, y por lo tanto lleva sangre real en sus venas; también por parte de su madre como vimos era la propia hija de Ciniras.

A la vista de estos datos podemos afirmar que cuando Lope habla del poder del amor como igualador social, lo hace más como un juego literario que como una profunda convicción, tal y como vemos en el planteamiento de todas las comedias.

como es lógico el amor como dolor también es una de las manifestaciones típicas en la comedia de Lope. En este caso lo vemos claramente expresado cuando Cupido sin querer renueva a Apolo el dolor por la pérdida de su querida Dafne:

"Vete, que si de mi historia  
me renuevas el dolor,  
no haré otra cosa, niño amor,  
que no aflija mi memoria" (38)

Y, cuando el mismo Apolo se entera de la nueva aventura de Venus:

¡Que en sus brazos  
vean un hombre mortal  
y no le abrasen mis rayos! (39)

Para todas estas dolorosas consecuencias del amor, y las alteraciones que provocan en los hombres, Lope busca una compensación meramente literaria, que consiste en que el propio amor caiga víctima de sus propias artimañas. En esta ocasión es su propia madre, Venus quien se encarga de vaticinarlo:

"¡ Plegue al cielo que te vea  
puesto en el mismo peligro,  
que, siendo amor, te enamores,  
porque mueras en tu oficio,  
y no maldigan los hombres  
mi vida por tus delitos!" (40)

Para desarrollar este pensamiento en toda su amplitud, Lope se vale de una comedia el Amor Enamorado, que veremos más adelante.



## TEMAS DE ADONIS Y VENUS

- (1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjero, Observaciones Preliminares, en Obras de Lope de Vega, tomo VI, Madrid, Academia Española, Sucs de Rivadeneyra págs IX-C XL
- (2) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. págs IX-C XL
- (3) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias pastoriles y mitológicas, Madrid, B.A.E. 1962, pág. 341, Tomo XIII.
- (4) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Arte Nuevo de hacer comedias, Madrid, Austral, 1981, pág 16.
- (5) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas,, pág 344.
- (6) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 345.
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit, pág 363.
- (8) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 363.
- (9) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 359.
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 373.
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 340.
- (12) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág.340.
- (13) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 341.
- (14) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 343.
- (15) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 364.
- (16) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 367.
- (17) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 354.
- (18) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 364.
- (19) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit, pág 354.
- (20) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 371.
- (21) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 358.
- (22) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 343.
- (23) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 351.
- (24) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. cit, pág 366.
- (25) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 344.
- (26) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 358.
- (27) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 347.
- (28) ZAMORA VICENTE, Alonso, Op. Cit. pág 45
- (29) MAC GAHA, Michael, Op. Cit. pág 33
- (30) DIEZ BORQUE, José María, La sociología de la comedia ..., pág 72.
- (31) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 359.
- (32) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 373.
- (33) DIEZ BORQUE, José María, Op. Cit. pág 74.
- (34) VEGA CARPIO, Félix de, Op. Cit. pág 355.
- (35) DIEZ BORQUE, José María, Op. Cit. pág 75.
- (36) VEGA CARPIO, Félix de, Op. Cit. pág 357.
- (37) VEGA CARPIO, Félix de, Op. Cit. pág 370.
- (38) VEGA CARPIO, Félix de, Op. Cit. pág 363.
- (39) VEGA CARPIO, Félix de, Op. Cit. pág 367.

**TEMAS DE**  
**LAS MUJERES SIN HOMBRES**

En las observaciones preliminares de Menéndez Pelayo (1) a esta comedia, se nos dice que el mito de las Amazonas no era griego de origen sino que procedía de las regiones del Asia Occidental. La primera región habitada por estas belicosas mujeres de Themiscira, cerca del río Termodonte, en la Capadocia, de donde pasaron a la región que se extiende entre el mar Negro y el mar Carpio, y a las montañas del Cáucaso, las Amazonas era sacerdotisas de la Luna; y el pecho que se cercenaban (por lo cual reciben su nombre), es un símbolo de la continencia que debían guardar, ya periódicamente, ya para el resto de su vida. La amazona era pues, una virago adscrita al servicio de un culto entre sidérico y marcial; pero el carácter varonil que se le asigna puede considerarse también como emblema del antiquísimo hermafroditismo de las divinidades asiáticas, que ha dejado vestigios enteramente opuestos en el culto de Cibeles y Atys, cuyos sacerdotes eran eunucos. El lógico que una deidad casta y belicosa como Diana o la Luna, exigiera de las vírgenes consagradas a ella el sacrificio de renunciar a la maternidad y dedicarse a los ejercicios guerreros.

Este mito, que por su belleza y

curiosidad puede servir de fuente de inspiración literaria, además de esta comedia de Lope, sirve también para las obras de otros autores como Tirso de Molina, que dedica una comedia al mismo tema, aunque, en palabras de Menéndez Pelayo (3) no es de las mejores de las suyas, pero aún así cale más que la de Lope. En esta, sólo existe la ventaja de un feliz maridaje entre el mito geográfico antiguo y moderno.

El mismo autor (4) sigue señalando que esta fábula de las Amazonas pocas veces ha vuelto a representarse en el teatro moderno. Sólo merecen mencionarse de pasada Las Amazonas, de Antonio Solís, cuyo argumento tiene poco que ver con el de Lope, y donde todos los personajes son inventados a excepción de Melanipe, en que si coincide con Lope. También la Motte Houdart escribió: Marthesia, primera reina de las Amazonas, en forma de tragedia con música. Por otra parte este tema también ha dado pie a la ópera cómica y la parodia como en el caso de La Isla de las Amazonas, ópera cómica de Le Sage, que fue representada en 1720 e impresa en varias ediciones en el Théâtre de la Foire, del autor del Gil de Blas.

La comedia de Lope está dedicada "a la señora Marcia Leonarda", seudónimo con el que

designaba a su última enamorada: doña Marta de Nevares y Santoyuo. Esta mujer supuso la pasión tardía de Lope vivida con intensidad y saltando por encima de todos los inconvenientes. A pesar de su edad, con Marta de Nevares se sentía joven y animoso, se expresaba con la misma soltura y poco recato que le habían caracterizado siempre.

Marta de Nevares influye muchísimo en su producción. A ella dedica en 1621 la comedia Las mujeres sin hombres, como hemos visto, y el año anterior, en 1620 La viuda valenciana. También en 1621 le dedica Las fortunas de Diana. En esta dedicatoria se desprende que Marta de Nevares aconsejó a Lope que escribiera novelas cortas a la manera cervantina. Así pues, vemos como esta mujer influye a Lope poderosamente en su vida afectiva y artística.

Respecto al análisis del tema mítico de la comedia, que se supone que es el principal ya que se trata de una comedia mitológica, hay que señalar que trata del conocido tema de las Amazonas, como hemos visto antes en las fuentes, con todas las versiones tradicionales que se refieren al mito y la variación que establece Lope respecto a las mismas.

Además del mito amazónico que es el hilo

central de la comedia, Lope también introduce aquí otra serie de alusiones mitológicas, como vimos que ocurría en la comedia anterior, y en muchas otras de su producción, aunque no sean estrictamente de tema mítico.

Al comprometerse Lope a introducir en sus comedias a grandes héroes mitológicos, es lógico que haga alarde de sus hazañas, Esto lo vemos claramente expresado en el caso de Hércules.

Desde el comienzo del acto I ya nos son recordadas sus heroicidades:

"Yo que fui segundo Apolo  
con mas valiente Fitón" (5)

También cuando sus compañeros creen imprescindible una presentación:

"Este que mirando estás  
es el famoso tebano  
Hércules, y fuera en vano  
presumir decirte más  
si fueras hombre civil  
porque en aquestas montañas  
ignorarás sus hazañas  
aunque es la fama sutil  
penetradora de mares" (6)

A lo largo de la obra, se siguen repitiendo sus hazañas como la del león de Nemea, la Hidra de Lerma.

Sus hazañas son recordadas en esta ocasión por Teseo para poner en antecedentes a Montano sobre la calidad de la persona con quien habla.

También Antiopía cuando sale a desafiar a Hércules vuelve a mencionar algunas de sus hazañas. Las informaciones sobre el valor del héroe las recibe anteriormente en Fineo, su servidor. Lope, en un intento de trazar una panorámica general sobre la fama del personaje, mezcla por igual los trabajos de Hércules a los que estuvo obligado por Euristeo y las empresas valerosas que realizó por cuenta propia. Por otra parte, tampoco se encuentra ninguna alusión acerca de su origen divino, aparece más bien como un valeroso capitán, aunque mortal, que realiza una serie de hazañas.

Los otros dos héroes: Teseo y Jasón, también son mencionados por sus empresas, pero haciendo mucho menos hincapié en ello. Se habla de esto concretamente en la entrevista que mantienen Fineo y Antiopía en el primer acto.

Como señalamos al principio, uno de los elementos más característicos de la comedia del Siglo de Oro es el criado gracioso, y Lope aprovecha incluso el tema mitológico para introducirlo.

Resulta curiosa la mezcla de expresiones picarescas y refraneras en boca del servidor Fineo que contrastan con el refinado lenguaje de los héroes y con todo el contexto mitológico en general. Cuando Fineo se entrevista con la reina Antiopía, ésta llama a la expedición griega "canalla", y entonces Fineo exclama:

"¡Canalla! ¡Mala palabra!,  
ella me daría en aceite  
o que me desuellen manda.  
¿Cuánto va que mi pellejo  
le pone en alguna lanza?.(7)

También dice que entre mujeres guerreras, en vez de morir con varonil espada, morirá a base de pellizcos y alfileres, y comparándose con los demás héroes piensa que él tiene una cara "de tudesco con cuartana".

En el segundo acto sigue con sus frases ingeniosas y así, cuando se da cuenta del enamoramiento de Teseo y Antiopía dirá:



"He dado en ser estafeta  
de hombres, y aquí he pensado  
que ha de haber correspondencia" (8)

Asimismo hablando con Teseo, dice que  
pregunta a Antiopía si es verdad que las cortan  
el pecho izquierdo:

"Porque conozco mujer  
que hasta la cinta le llegan"(9)

Más tarde, cuando las Amazonas dan una  
comida en honor de Teseo y Fineo, aquél no puede  
casi comer ante la emoción de tantas bellezas  
pero Fineo exclama

"Yo tenía más cuidado  
de embutir muy bien la panza".(10)

Como es lógico, y ya comentamos que  
ocurre en todas las comedias, Fineo tiene que  
emparentar de entre las Amazonas con alguien de  
su misma condición. Y así encuentra su  
complemento ideal en Hipólita, servidora de la  
reina Antiopía. Ya quedan formadas pues las  
típicas parejas de las comedias lopescas entre  
señores y criados. Así tenemos las parejas:

Teseo-Antiopía

Jasón-Menalipe

Hércules-Deyanira

Fineo-Hipólita

Lope aprovecha el tema mítico de las Amazonas, para resaltar en esta obra el valor de las mujeres. Son muchas las referencias sobre este punto que encontramos, e incluso podemos encontrar connotaciones que pudiésemos llamar feministas, como cuando Menalipe dice a Antiopía:

"Haya mujeres soldados  
y mujeres escritores;  
escribamos sus errores;  
vivan también deshonorados.  
No siempre suya ha de ser  
la historia y la pluma" (11)

En contraposición a esto, encontramos numerosas alusiones a lo que parecen galanterías de la época y muchas veces, aunque vean a las Amazonas con la espada en la mano, piensan que es una deshonra cometer cualquier acción violenta sobre la mujer. Por ejemplo en una conversación que mantiene Hércules con Jasón éste dice:

"Bien dices, mujeres son;  
con armas será crueldad"(12)

Y el mismo Jasón, hablando con Fineo  
dirá:

"Mejor es proceder como galanes,  
mostrando que es amor el fundamento,  
porque, como valientes capitanes,  
no será justo en guerra de mujeres,  
ni hay laureles aquí, sino arrayanes:  
Venus y Amor nos muestran sus placeres:  
Marte se correrá si le imitamos" (13)

Y así sucesivamente.

En la obra lógicamente, también aparecen  
otras referencias, sobre todo abundantes tópicos  
de la literatura de la época como por ejemplo la  
contraposición de armas y letras:

"Haya mujeres soldados,  
y mujeres escritoras" (14)

Y cuando Montano cuenta la historia de  
las Amazonas a los hombres de la expedición  
griega:

"Si varón paren, le envían  
al padre que fue su dueño;  
si es mujer, críase entre ellas,  
donde le enseñan, naciendo,  
letras y armas, porque son

en letras y armas extremo" (15).

Por supuesto, hay algunas referencias al tema del honor, que hará abandonar sus recién estrenados amores a Teseo y Antiopía por ir a luchar cada uno junto a su pueblo.

"Conozco lo que te debo;  
pero es, en todo rigor  
tu amor, Teseo, muy nuevo,  
y muy antiguo mi honor" (16)

Estas palabras de Antiopía, que revelan lo que se ha apuntado tantas veces respecto a que este código del honor está por encima de todo sentimiento personal, y no se puede olvidar por nada, aún a costa de la felicidad de los interesados, hacen que se produzca una actitud rebelde en Teseo, aunque él también acepte este código a priori:

"Antiopía, si tu honor  
fuera verdad, y pagaras  
el mío en todo rigor  
más en mi amor repararas  
que en ese tu necio honor" (17)

A pesar de este conato de rebeldía, que parece compartir el mismo Lope, todo vuelve a su

cauce porque al fin, la norma del honor es la verdaderamente valiosa y la única que impera. Por encima de intereses personales:

Antiopía: "Vete, que quiero morir"

Teseo: "Mucho te debe tu honor:

adiós". (18)

En esta comedia hay también abundantes alusiones al poder del oro, como dinero riqueza material, a las ventajas que supone una abundante riqueza y que parece ser una espina clavada en la vida de Lope, pues rara es la comedia donde no aparece esta alusión.

Deyanira se libra de la prisión a la que le somete Antiopía:

"Porque es el oro, en efecto,  
tan poderoso y discreto  
que la libertas me dio" (19).

Y también la misma Deyanira dirá:

" A mí me tocaba  
el reino que me quitó  
Antiopía, porque yo  
con menos oro me hallaba.  
Este da reinos e imperios,  
Alejandro vence guerras,

humilla rebeldes tierras,  
y tiene grandes misterios" (20)

Además de este poder del dinero para conseguir cualquier cosa, también puede entrar en conflicto con el amor, influyendo negativamente a éste:

"El enamorar  
es mentir y hacer extremos;  
aquí se cifra no más,  
y luego en el dar dineros" (21)

Pero como siempre, el amor es un elemento tan grande que sublima todo, aunque a veces se caiga en estas materialidades. Este tal amor tan poderoso desde el concepto lopesco hace decir a Montano:

"Yo presumo que se mayor  
del mundo el poder del amor" (22)

El planteamiento del conflicto de la comedia como una conquista real, que luego se transforma en amorosa, hará que Lope emplee bellas alegorías y antítesis que ejemplificaremos más adelante.

En estas comedias mitológicas, Lope introduce numerosos elementos cotidianos que nos

hagan más cercano este mundo, pero también introduce numerosos elementos que son típicos de las leyendas clásicas como la referencia a los oráculos. Muchas de sus comedias (mitológicas) utilizan este recurso como una consulta que los personajes hacen a un ser superior acerca de su futuro. Normalmente la deidad consultada es Apolo, pues ya en las versiones es el dios profetizador por excelencia. Esto ya lo vimos en Adonis y Venus, pero en esta comedia este don profetizador se atribuye a Marte quien dice:

"Cuando, griegos valerosos  
el mayor poder del suelo  
venza esos pechos famosos,  
bajarán del tercer cielo  
ramos de lirios amorosos;  
harán las mansas corderas  
vida en perpetuas uniones" (23)

Este recurso es utilizado por Lope, a nivel argumental, para pronosticar claramente lo que será el desenlace de los conflictos. Así aunque el verdadero desenlace no se produzca hasta el final de la obra, sin embargo el espectador ya espera prácticamente desde el principio lo que se avecina. Las predicciones del oráculo son tan sencillas (como hemos visto en el caso de las corderas y los leones) que se pueden

adivinar muy fácilmente.

Como vimos en la introducción, el motivo de la mujer disfrazada de hombre es típico de la comedia de nuestro Siglo de Oro, motivo que también Lope utiliza con frecuencia y muy especialmente en esta comedia dentro de las mitológicas.

En Las Mujeres sin hombre y dentro del segundo acto, las Amazonas Deyanira y Menalipe salen "con capa y sombrero de noche" (23), es decir, disfrazadas de hombre con el fin de custodiar a Teseo, que esa noche se queda entre las Amazonas. El intercambio de papeles masculino-femenino se hace más patente en esta escena no solamente por el disfraz de varón sino porque la custodia de Teseo es una simple disculpa con la que estas Amazonas se acercan a Teseo con el fin de conquistarle amorosamente pero sin despertar la sospecha de sus compañeras.

La reina de las Amazonas, Antiopía y su servidora Hipólita, protagonizan la misma escena, en la que quedará vencedora la reina tanto por imposición de su autoridad como porque conquista el corazón de Teseo.

Por último, señalar el empleo de la



alegoría por parte de Lope en esta comedia, de manera ligera y casi casual como vimos que suele suceder en su obra frente al empleo racional y normativo que utiliza Calderón de la misma en casi toda su obra. En esta ocasión, es una alegoría expresada por boca de Marte, cuando es consultado por Marte y Jasón sobre el desenlace de los acontecimientos:

"Cuando, griegos valerosos,  
el mayor poder del suelo  
venza esos pechos famosos,  
bajarán del tercer cielo  
ramos de oliva amorosos;  
y entonces, con los leones  
harán las mansas corderas  
vida en perpetuas uniones" (24)

### TEMAS DE LAS MUJERES SIN HOMBRES

- (1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjero, Observaciones Preliminares, en Obras de Lope de Vega, tomo VI, Madrid, Academia Española, Sucrs de Rivadeneyra, 1896, págs IX-C XL.
- (2) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. págs. IX-C XL.
- (3) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. págs IX-C XL.
- (4) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, págs IX-C XL.
- (5) VWGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas, Comedias pastoriles, Observaciones preliminares, en Obras de Lope de Vega, XIII, Madrid, BAE, (1965) pág 379.
- (6) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 380.
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 391.
- (8) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 400.
- (9) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 411.
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 406.
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 398.
- (12) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 398.
- (13) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 397.
- (14) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 398.
- (15) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 382.
- (16) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 418.
- (17) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 418.
- (18) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 419.
- (19) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 412.
- (20) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 413.
- (21) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 414.
- (22) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 398.
- (23) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 403.
- (24) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 397.

**TEMAS DE**  
**EL PERSEO**

Las empresas de Perseo son unas de las más célebres fábulas de los griegos. Según Menéndez Pelayo (1), Perseo es Mithras Perese, un héroe solo, una encarnación terrestre del dios de la luz. Perseo es el matador alado y justiciero que descabeza con la espada de oro a la Górgona, símbolo de las tinieblas y del mal; libera a Andrómeda, expuesta a ser víctima de la voracidad de los monstruos; engendra en ella un hijo de la luz, Perses, y completa su obra civilizadora haciendo levantar por los cíclopes, que eran unos herreros subterráneos que llevaban en su séquito, los muros de la ciudad de Micenas.

La antigüedad de la leyenda en Grecia es muy remota. Su nombre está ya en la Ilíada. En su origen pudo ser un símbolo de la fuerza vegetativa nacida de la lluvia. Dánae, la tierra seca fecundada por la lluvia de oro de Zeus. Posteriormente de mito cosmológico se transforma en leyenda histórica como muchos otros, mezclándose en el recuerdo de héroes reales. La leyenda de Andrómeda y el monstruo marino está ligada estrechamente a la de Perseo.

Lope toma este conocido mito y lo desarrolla a su manera como vimos en las fuentes.

Pero además, como ocurre siempre, encontramos en la comedia El Perseo otra serie de alusiones mitológicas que nos demuestran el interés de Lope por el mundo clásico. Uno de los mitos que aparecen frecuentemente nombrados en sus comedias es el de Dafne y Apolo. En esta ocasión se mencionan cuando Lisardo y Armindo están conversando. Armando dice:

"¿Cómo Apolo y la cruel  
Dafne hermosa, huyendo de él,  
en laurel se convirtió"?.(2)

En otra ocasión, Fineo se enfurece contra Ismenio porque le da la noticia de que el monstruo está a punto de devorar a Andrómeda y le dice:

"...mi valor desmaya,  
haréte mil pedazos, y en el viento  
te arrojaré como Hércules a Licas"(3)

Licas entrega a Hércules la túnica que coge Deyanira causando su muerte. Hércules lo coge de un pie y lo lanza al mar quedando transformado en las islas Lícadas; de ahí la referencia.

También el mismo Fineo dirá otra alusión

cuando está hablando con Celio (criado-gracioso de Perseo):

"Tú verás como a Andrómeda restauro  
a nueva vida en término sucinto,  
y, como el otro fiero Minotauro,  
deshago el intrincado laberinto"(4)

Aquí se refiere al mito del laberinto de Creta. Teseo logra matar al Minotauro con la ayuda de Ariadna. Este tema será desarrollado por Lope en la comedia El Laberinto de Creta, que analizaremos seguidamente.

Hasta los mismos pastores y personajes bajos, al estar insertos en este mundo mítico son capaces de conocer toda clase de fábulas y nombrarlas. Sería por ejemplo el caso del pescador. cardnio que al recoger a Dánae cuando iba en la barca a la deriva con su hijo exclama:

"Si la viera en estos bosques  
creyera que era Diana;  
y si entre mirtos y flores  
de los jardines de Chipre,  
la diosa de los amores" (5)

Claras referencias a la diosa cazadora y a venus.

Perseo, en la entrevista que mantiene con Medusa le increpa:

"Yo, como Ulises debiera,  
atapados los oídos  
pasar los golpes temidos  
De Scila y Caribdis fiera"(6)

Aquí Perseo alude a los famosos episodios de la Odisea en los que Ulises se tapa los oídos para no ser atraído por el canto de las Sirenas, y más tarde el episodio, sumamente peligroso también en el que Ulises tiene que atravesar el estrecho entre los dos monstruos Scila y Caribdis, y del que ningún navío ha podido escapar.

Otra alusión mitológica muy repetida en Lope, al igual que la de Apolo y Dafne, es la del carro de Faetón.

En esta comedia aparece dos veces: una cuando Diana revela a Perseo su verdadera identidad:

"¿No sabes de Faetone el triste caso,  
por ser hijo del Sol, cuando aquel día  
al mar llegó primero que el ocaso?"(7)

Y la segunda cuando Perseo habla con Palas, agradeciéndola el escudo con el que se defenderá de la Medusa:

"No seré nunca Faetone,  
ni le pediré soberbio  
el carro del sol prestado  
para discurrir los cielos"(8)

En esta comedia también se da la táctica que ya comentamos que emplea Lope para anticipar el desenlace de los acontecimientos que es la profecía del oráculo. Apolo (la deidad profética por excelencia en la mitología), es el encargado de comunicar a Lisardo que sólo podrá vencer a Dánae (amorosamente) el otro, refiriéndose con ello al episodio en el que Júpiter, disfrazado de lluvia de oro, fecunda a Dánae:

"Oye, príncipe Lisardo:  
si a tan gallarda hermosura  
puede hacer tiro acertado  
o vencer alguna cosa,  
es solo el oro" (9)

Como ya hemos señalado anteriormente, la figura del gracioso está encarnada en esta ocasión en Celio (el criado de Perseo)- Como siempre, es el encargado de los acertijos



chistosos y de encarnar la parte cómica de las aventuras, aunque por otra parte siempre representa el lado realista de las cosas, y no las locas idealizaciones como su amo. Acompaña siempre a éste a realizar las hazañas y ya vimos que esto supone una gran originalidad en Lope, puesto que esto no se podría dar nunca en el mito.

Así por ejemplo, cuando Perseo y Celio van al castillo de Medusa este último dice:

"A tu lado quiero  
mostrar también que soy hijo  
de alguna imagen del cielo,  
pues pinta la Astrología  
caballos, sátiros, perros,  
peces y otras sabandijas  
en sus cristalinos velos.  
Cuatro hombres salen armados  
¿Cuatro dije? Cuatrocientos.  
¿Cuatrocientos? Cuatro mil (10)

Cuando Perseo va dispuesto y decidió a luchar contra la Górgona su criado Celio dirá:

"Andan contando  
tantas cosas por ahí  
de este monstruo de Medusa,  
que temo que no volvamos"(11)

"Temblando de miedo voy;  
Medusa me vuelve en piedra" (12)

"¿Qué es lo que medra  
de ser un hombre de bien  
piedra, y que ocasión le den  
y calle como una piedra?"(13)

"Deja, pues no la conoces,  
que los cielos rompa a voces,  
porque de esta paz acaso  
pueda espantarse el Pegaso,  
y echarte del aire a coces" (14)

Esta postura del criado contrasta con el  
gran idealismo de Perseo:

"No lo quiera el cielo así,  
ni que se diga de mí  
que no aventuré la vida  
por la cosa más querida  
del alma en que yo la vi" (15)

Como ya indicamos en las fuentes, Lope  
utiliza la alegoría en esta comedia en un pasaje  
bastante amplio. En el acto II, cuando Perseo se  
dirige al castillo de Medusa se le parecen cuatro  
caballeros que son respectivamente la Envidia, la

Lisonja, la Ingratitud y los Celos. Perseo les ciega con el escudo. Más tarde sale un gigante que resulta ser la Porfía y reta a Perseo. También le ciega. Cuando entra en el castillo, Medusa le ofrece ser su consorte, pero Perseo la rechaza diciendo que ella representa el vicio y él la virtud, y que la mayor fortaleza consiste en saber huir de la tentación. Para Michael Mac Gaha (16), el manejo de la alegoría por parte de Lope es muy torpe. se pregunta el por qué de vencer Perseo estos vicios y no otros. Para este autor puede ser porque estos vicios constituyen las mayores tentaciones de los príncipes y sobre los que hay que triunfar para llegar a la virtud.

También puede ser para que la obra cause una impresión favorable al rey, al privado y los cortesanos para que le concedieran el codiciado puesto de cronista del reino. Hay dos obstáculos para esto: en primer lugar la vida disoluta y escandalosa de Lope y el segundo la opinión compartida por muchos clérigos y críticos aristotélicos de que sus comedias pecaban de frívolas. En el Perseo, Lope necesitaba crear una obra didáctica, que demostrara su moralidad y seriedad.

Respecto al tratamiento que Lope hace de Perseo, el protagonista principal de esta

comedia, en palabras de Mac Gaha (17) aparece como superior respecto al resto de los amantes: Lisardo y Fineo, pero que esta superioridad no consiste tanto en su virtud como en su confianza en sí mismo. Lope intenta mostrarle como humilde, reverente y casto, pero también es grosero, ladrón y sobre todo muy insensible a los sentimientos de sus prójimos. Sigue diciendo este crítico (18), que Perseo es poco admirable porque ha tenido todas las ventajas. Siendo hijo de Júpiter y favorecido por Diana, Mercurio y Palas ¿qué hay de sorprendente en sus hazañas? Parece que Lope empezó a sentir cierta antipatía hacia Perseo cuando identifica a éste con el oro.

Lope, que hace referencias múltiples al oro o al dinero en general en sus comedias como hemos visto, aprovecha la ocasión de este mito de Júpiter convertido en oro como seductor de Dánae, para emplear esta imagen constantemente a lo largo de la obra.

Esta insistencia se aprecia ya desde el principio en la conversación que mantienen Apolo y Lisardo:

Apolo: "Lo más imposible hallo  
rendido al oro"  
"Oro la podrá vencer,

porque el oro es la ruina  
de torres y muros altos"(19)

Lisardo: "Con la fuerza del oro  
no hay fuerza alguna  
porque el sol que le cría  
le dio las suyas"

"Con el oro Armino, sólo  
no hay imposible deseo  
El gana fuertes ciudades  
allana dificultades,  
perdona graves agravios  
agrada a necios y a sabios,  
y roba las voluntades" (20)

El rey Acrisio cuando se entera del  
embarazo de su hija y le cuentan que ha sido por  
obra de Júpiter disfrazado de lluvia de oro dirá:

"No prosigas, tente;  
que en diciendo nube y oro,  
un metal que tanto puede  
dudé de la castidad  
y de la sangre que tiene" (21)

Y el mismo rey más tarde hablando con  
Polinestor:

"Yo haré que Lisardo aleve

me pague engañar con oro  
una mujer inocente,  
porque no hay cosa que tanto  
los humanos ojos ciegue,  
la castidad descomponga,  
y el santo honor atropelle" (22)

También el criado Celio dará su opinión  
sobre el tema poco antes de que ataquen a la  
Medusa:

"Pues habla, invicto Perseo;  
que aún el cielo, que es juez  
donde no valen cohechos,  
como no ha menester oro,  
quiere que le ofrezcan ruegos" (23).

También es Celio quien dice a Perseo  
cuando vana robar el ramo de oro de Atlante:

"Del oro tienes principio  
no es mucho que te aficiones" (24)

En ocasiones, también el oro se muestra  
como corruptor de la honra femenina. Lo vemos  
expresado claramente en las palabras de Dánae  
cuando es recogida por los pescadores:

"Del rey Acrisio soy hija, a quien celos

aprisionaron en una alta torre  
para sosegar sus bárbaros desvelos,  
medio de que la envidia se socorre;  
amor, que tiene en los remotos cielos  
jurisdicción, y sus provincias corre,  
a Júpiter forzó, que en nubes de oro  
me despojase del mayor tesoro"(25)

Como es lógico, también nos encontramos alguna referencia al honor, el máximo valor en las costumbres de la época:

"Medusa, yo sé tener  
respeto a las que merecen  
honor, porque resplandecen  
como el sol" (26)

Esta cita corresponde a las palabras que Perseo dirige a Medusa, cuando ésta le propone ser su consorte. En estos dos casos que acabamos de mencionar, parece ser que la idea del honor va unida esta vez no a la opinión ajena sino a la conservación de la virginidad.

También esta vez el amor es un gran tema de la comedia. Todos los personajes de ella sufren sus efectos, y no sólo los protagonistas (Perseo y Andrómeda) con sus paralelos en las restantes parejas sino que también será la misma

Medusa la que vea transformada su vida al quedar  
enamorada de Perseo con solo verle:

"Pero habiendo visto en ti  
tan soberano valor  
nace de mi hielo amor  
y se muda el alma en mí" (27)

Este enamoramiento súbito, como hemos visto que es típico en las comedias de Lope, no se produce sólo en Medusa respecto a Perseo sino que la pareja de protagonistas pasará por la misma situación: cuando Perseo va volando en el Pegaso y ve a Andrómeda atada a la roca a punto de ser devorada por el monstruo, queda en ese momento prendido de ella por su gran belleza.

Pero la característica más importante del amor en esta comedia parece ser los celos; son múltiples las alusiones a ellos desde el principio de la obra:

"En una torre la encierra  
adonde apenas sus rayos  
hallarán paso a sus ojos,  
que celos no dejan paso" (28)

Dirá Lisardo a Apolo comentando el encierro de Dánae por parte de su padre.



También Júpiter dice a Mercurio en que  
consiste este fenómeno:

"Cuando amor te afina  
es menester al solimán de los celos  
con que la llama fina  
sale pura del fuego de recelos;  
queda amor en lo sumo,  
y celos, si lo fueron, vanse en humo"(29)

Cuando Perseo se dirige al castillo de  
Medusa, vimos que uno de los cuatro caballeros  
que salen a recibirle y que forman parte de la  
alegoría, son los celos. Con ellos mantiene  
Perseo una breve charla:

"¿Los celos vienen aquí?  
Que me dijeron, me acuerdo,  
que en el infierno el Amor  
les dio casa de aposento"(30).

Ya por último, Laura hablando con  
Andrómeda dirá:

"Si conoce mis desvelos  
mis locos celos disculpa  
que si amor yerra sin culpa,  
menos la tendrán los celos" (31)

En enredo amoroso a base de intrigas entre varias parejas que plantea Lope en todas estas comedias, queda tácitamente expresado en esta ocasión por boca de Fineo dirigiéndose a Andrómeda:

"Yo tengo, Andrómeda, aquí  
lo que aborrezco y adoro  
de un desprecio me enamoro,  
sigo quien huye de mi  
y huyo de quien me sigue" (32)

Hay algunas ocasiones en las que el intento de Lope de alabar a los reyes se expresa claramente en sus comedias. Estas alabanzas tan descaradas nos ponen en la pista de que quisieran servir de acicate para posibles favores personales de la familia del rey. Lope también se vale de las comedias mitológicas para adular a los monarcas, aunque a veces resulta bastante anacrónico. En esta comedia sólo aparece una cita clara en este sentido, pero en otras, como en El Vello de Oro, veremos la alabanza a los reyes parece constituir casi el único fin y motivo de la comedia.

En este caso la alabanza a los reyes está puesta en boca nada menos que de Virgilio que dirá:

"Virgilio soy, que quisiera  
no haber nacido en Italia,  
por loar, siendo español,  
los claros reyes de España.  
Al soberano Filipo,  
a quien los siglos aguardan  
para corona del mundo,  
y sol de la esfera de Austria" (33)

En el mismo discurso de Virgilio también podemos hallar otras citas no sólo de alabanza a los monarcas sino de connotaciones más claramente políticas:

"A sus prendas que han de ser  
gloria de España y de Francia,  
porque coman sus leones  
flores de lises doradas" (34)

Lope vive durante sus años de formación las premisas doctrinales del Concilio de Trento, y siente todavía la resonancia heroica de la época imperial.

Concretamente, esta idea de imperio y poderío español se ve muy bien reflejada en esta cita. En este caso los ataques van dirigidos contra Francia con la que España mantuvo una larga lucha por motivos dinásticos.

Esta guerra que se ve complicada con la intervención de Inglaterra con la Invencible por medio, entra en una segunda fase con las luchas religiosas. El conflicto acaba en 1598, año en que Lope se casa con Juana de Guardo.

### TEMAS DE EL PERSEO

- (1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjero, Observaciones Preliminares, en Obras de Lope de Vega, tomo VI, Madrid, Academia Española, Sucs de Rivadeneyra, 1896, págs IX-C XL.
- (2) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas, Comedias pastoriles, Observaciones preliminares, en Obras de Lope de Vega, XIII, Madrid, BAE, 1965 pág 6.
- (3) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 45.
- (4) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 48.
- (5) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 18.
- (6) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 30.
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 18.
- (8) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 30.
- (9) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 6.
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 28.
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 24.
- (12) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 25.
- (13) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 30.
- (14) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 41.
- (15) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 42.
- (16) VEGA CARPIO, Félix Lope de, La fábula de Perseo o la bella Andrómeda, Ed. de Michael Mac Gaha, pág 28.
- (17) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 30.
- (18) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 30.
- (19) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas... pág 7.
- (20) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 7.
- (21) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 13.
- (22) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 15.
- (23) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 26.
- (24) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 35.
- (25) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 19.
- (26) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 31.
- (27) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 30.
- (28) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 7.
- (29) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 9.
- (30) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 29.
- (31) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 37.
- (32) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 37.
- (33) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 33.
- (34) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 33.

**TEMAS DE**  
**EL LABERINTO DE CRETA**

Ya vimos al comentar las fuentes de esta pieza, cómo el tema fundamental que se trata en ella es el de Teseo como héroe épico, domador del toro del Maratón, vindicador de la libertad del Atica, vencedor del Minotauro y de los rodeos del laberinto de Creta, con ayuda del hilo de Ariadna.

Siguiendo un poco superficialmente la tradición literaria de la figura de Teseo, vemos que ya los poetas cíclicos le consagraron epopeyas que en su nombre se llamaron Teseidas y llegaron a formar un género especial que rivalizaron con las Heracleidas. Pero estos poemas no han llegado a nuestro tiempos, como tampoco las tragedias de que Teseo era protagonista, ni la Hecale de Calímaco que era más que una epopeya, un cuento en verso. Esta composición tenía por objeto particular la victoria de Teseo sobre el toro Maratón.

Pero lo que destaca de ella es que concedía largo espacio, con mucho primor de detalle a la descripción de la noche que pasó Teseo en casa de la hospitalaria viejecita Hecale, antes de ir a la lucha con el animal monstruoso. Según Menéndez Pelayo (1), el episodio encantador de Filemón y Baucis en Las

Metamorfosis ovidianas, parece haber tenido su modelo en este relato.

Esta obra, que Lope contó entre las cinco predilectas suyas, pasa a la tradición literaria posterior. Calderón, por ejemplo, que vuelve a tratar la mayor parte de los argumentos mitológicos que Lope había puesto en escena, desarrolló la fábula de El Laberinto de Creta en la segunda jornada de una comedia que tituló: Los tres mayores prodigios. Esta extraña comedia fue representada delante de Felipe IV la noche de San Juan de 1636 en el patio del Real Palacio del Retiro. La estructura de la pieza resulta bastante extraña ya que en realidad comprende tres comedias, las cuales fueron representadas simultáneamente por tres compañías diferentes. Los hechos ocurren en las tres partes del mundo conocidas por los antiguos.

Los tres héroes diferentes que encarnan las acciones: Hércules, Teseo y Jasón, sólo aparecen unidos en la ¿? y el final del acto tercero en que se juntan los tres teatros. Era un espectáculo en opinión de Menéndez Pelayo (2) más para la vista que para el entendimiento.

También hizo a Teseo protagonista de otra comedia Sor Juana Inés de la Cruz, que fue



imitadora de Calderón en los dramático. La comedia se titula Amor es más laberinto, y en opinión de Menéndez Pelayo (3) es una pieza muy endeble además de por el argumento mitológico, por el vicio del culteranismo y la mala contextura dramática.

En Francia se siguió desarrollando el tema, sobre todo en comedia y ópera respectivamente.

En España, conservamos con el mismo tema dos poemas culteranos y la cantata Ariadna de Manuel José Quintana.

En la comedia de Lope, procede una misteriosa dedicatoria a la señora Tisbe Fénix de Sevilla. Esta señora había sido celebrada por uno de sus apasionados en un breve poema de Píramo y Tisbe que no sabemos cual sería de los muchos que en castellano se compusieron sobre el argumento.

Entrando ya en el estudio de los temas concretos que aparecen en la comedia de Lope y que como hemos visto, se suelen repetir en cada una de las mitológicas, aunque como es lógico, en algunas se hace más hincapié en algunos aspectos que en otras, señalamos en primer lugar la figura del gracioso.

Fineo, personaje inventado por Lope, que a veces aparece también en algunas otras comedias como en la de Las mujeres sin hombres, es el que encarna este papel. Sus frases ingeniosas y "gracias" salpican todo el libro.

Cuando se entera por ejemplo del monstruoso adulterio de Pasifae con el toro dirá:

"Desde hoy queda sabido  
que por este blanco toro  
el desdichado marido  
a quien se pierde el decoro  
queda en toro convertido" (4)

También cuando Teseo va a ser devorado por el toro, escoge el dramático momento para decir:

"No habrá tantico remedio,  
porque es cargo de conciencias  
matar un mozo a bocados,  
como suele cuando entra  
un asno en un melonar" (5)

Dice también en el acto segundo que Pasifae en vez de engendrar un torihombre tendría que haber engendrado un hombriciervo, pues éstos tienen igual cornamenta, pero con la ventaja de

que no atacan al hombre al ser cobardes.

Al rey Minos también le trata de forma humorística, sobre todo cuando le llama Cominos por Minos, o bien Menos:

"¿Qué diablos traje de Creta  
este rey Minos o Menos?" (6)

"La bellísima Ariadna  
hija de este rey Cominos"(7)

Fineo, además de gracioso, presenta la parte más realista del asunto. Cuando Teseo, muy arrojado y decidido, se lanza a matar al Minotauro, Fineo le advierte de los peligros que ello encierra y también cuando Teseo piensa llevar en su huida a las dos hermanas Fedra y Ariadna, Fineo opinará que es peligroso y complicado llevar en un barco a dos mujeres para le mismo hombre:

"Dos hombres y una mujer  
suélense ver; pero asombre  
ver dos mujeres y un hombre,  
porque no se suele ver"

"¡Por Dios,  
que es brava carga las dos  
y que ha de quejarse el mar!  
mas porque el peso no espante  
y las puedas conducir,

como alforjas podrán ir,  
una atrás y otra delante"(8)

Sorprendentemente, Fineo también representa en esta comedia la parte ética o moral que le falta a Teseo al abandonar a Ariadna en la isla, al enamorarse de Fedra, olvidando que fue la primera a quien le salvó la vida ayudándole a matar al Minotauro y a salir del laberinto:

"Si justo o injusto fue,  
yo no quiero disputar,  
pero dejar a Ariadna,  
eso es bajeza, señor,  
indigna de tu valor  
y una ingratitud villana;  
que Ariadna te dio a ti  
la vida en una ocasión  
tan notable, y no es razón  
que se lo pagues así" (9)

A partir de este momento la figura de Teseo cae de su posición de elevado personaje, héroe lleno de virtudes (es tanto así que intenta matar a su propio criado Fineo cuando éste le recrimina su acción como veremos más adelante) y este papel parece ser desempeñado por Fineo quien, dentro de su grandeza moral consigue que Teseo sea personado por todos en la isla de

Lesbos al final de la comedia.

Parece que en ésta, el gracioso sale del papel que habitualmente se le asigna y es aquí el contrapunto elevado, moral y juicioso del propio héroe-protagonista que queda por debajo de él.

Como hemos señalado en alguna ocasión, Lope trata tan familiarmente a los dioses, que en ocasiones llega a achacarlos, e incluso recriminarlos acciones de hombre. Lo vemos claramente cuando el rey Minos, indignado por el adulterio de su mujer, y creyendo a Júpiter total responsable de los hechos, dirá a los atenienses:

"Hazaña infame del lascivo Júpiter  
deidad indigna de tan digno nombre  
pues tiene acciones y bajezas de hombre.  
Si cuando yerra un rey dicen que tiene  
indignamente el cetro, no conviene  
que tenga el de los cielos dios lascivo  
que, en toro transformado, me ha quitado  
la honrosa vida del honor sagrado"(10)

El episodio, que ya vimos en las fuentes, en el que Teseo va a ser devorado por el Minotauro porque le ha tocado su suerte junto con otros jóvenes atenienses, introduce las palabras del protagonista que suponen el discurso con más connotación política de toda la obra:

"Porque es república justa,  
y no ha de hacer cosa injusta  
cuando más valor tuviera  
Aquí, con justicia igual,  
sin que a uno falte, a otro sobre,  
al que es rico y al que es pobre  
se reparte el bien y el mal.  
Estos gobiernos difieren  
de otros injustos y odiosos,  
adonde los poderosos  
se salen con lo que quieren.  
¡Ay del reino en que por fuerza  
el pobre ha de padecer,  
y el rico hacer y poder  
que la ley con él se tuerza!"(11)

Estos versos que pronuncia Teseo en loor del régimen democrático de Atenas tienen el mismo sentido que se trasluce en la Silva de El Siglo de Oro, y en otras poesías líricas de Lope.

Para algunos críticos como Zamora Vicente (12), la vida tiene para Lope toda la resonancia heroica de la época imperial. Algunos espíritus agudos como Cervantes y quevedo, ya veían el nuevo aire que iban tomando los acontecimientos: el paulatino desmoronamiento del gran imperio creado por Carlos V. Pero Lope, como es hombre de la calle, estando llano, sólo capta el lado

brillante de la historia sin que le asalten temores. Pero esta perspectiva tan clara no parece concordar excesivamente con lo que nos afirma en estos versos. En ellos, defiende claramente por boca de Teseo la constitución de un estado democrático donde todos tengan la igualdad de oportunidades y no los gobiernos donde los poderosos "se salen con lo que quieren. Estos es lo que se da precisamente en un estado imperialista y Lope no parece demasiado dispuesto a aceptar enteramente esta condición.

Pero también hay que tener en cuentas que estas claras alusiones son muy escasas a lo largo de su inmensa obra. Aunque en ésta, Lope se perfila como un claro defensor del rey y las ideas imperialistas de su época, sin embargo es significativo que le sorprendamos en afirmaciones de este tipo. Reflexionando sobre las palabras que a este respecto dice en el Arte Nuevo de Hacer Comedias, sus escasas alusiones se pueden basar no en el poco convencimiento de una posible actitud crítica, sino en el miedo a la censura:

"En la parte satírica no sea  
claro ni descubierto, pues que sabe  
que por ley se vedaron las comedias  
por esta causa en Grecia y en Italia;  
pique sin odio, que si acaso infama

ni espere aplauso ni pretendida fama"

(13)

Otro aspecto interesante de la comedia, es observar el desarrollo psicológico que de Teseo hace Lope. Teseo aparece siempre como un héroe indiscutible en todas las versiones que encontramos de sus hazañas. desde el principio de la comedia, aparece así también en Lope, pero a medida que avanza la acción, parece que el autor le va tomando cierta antipatía.

Cuando, por ejemplo, Teseo decide abandonar a Ariadna, ya se va mostrando su carácter egoísta e interesado. No le importa dejar de cumplir la palabra que dio a ésta antes de entrar en el laberinto:

"serás duquesa de Atenas  
si del laberinto oscuro  
salgo con vida, y lo juro  
a cuantas luces serenas  
sirven de claras saetías  
a los dioses celestiales,  
para ver a los mortales  
por doradas celosías,  
y fálteme todo el cielo  
si a esta palabra faltare" (14)



Pero además, ya se ve claramente su carácter tiránico cuando su propio criado Fineo, intenta hacerle ver que es una traición abandonar a Ariadna ya que ésta, le ha salvado la vida. Entonces Teseo, sacando la espada, arremete contra él. Fineo huye, y un poco más tarde se encuentra con Ariadna, quedando los dos en la isla. En este sentido, el personaje de Teseo sufre la animadversión del autor, al igual que ocurre con Perseo en la comedia El Perseo, como ha señalado Michael Mac Gaha (15).

Como ya vimos en las fuentes, Lope introduce un episodio sacado de su invención en el que el príncipe Oranteo decide ir al campo, hastiado de la intriga de la ciudad y también para olvidar en soledad a Ariadna. En este episodio se ve claramente reflejada la vida del campo que Lope tiene en muchas de sus comedias.

Lope no sólo es el gran escritor urbano de la vida y costumbres de Madrid, sino que también describe el ambiente campestre dando felices visiones de un mundo arcádico siempre vivo y lleno de calor y humanidad. Como han señalado algunos críticos, entre ellos Zamora Vicente (16), aprovecha siempre la ocasión para darnos sus hermosas cancioncillas o letras para cantar, en las que se revela como un experto

conocedor de la tradición más viva de la lírica tradicional española.

En esta ocasión la vida retirada de la aldea, como único medio de paz y felicidad, se contrapone a la ciudad constituyendo uno de los topos más utilizados a lo largo de la historia de la literatura:

"Tu, en tanto, Lauro, porque ya me ofende

el confuso rumor de las ciudades  
gente apercibe; que mi amor pretende  
vivir entre las mudas soledades;  
él quiere que a la caza me encomiende,  
y que diga a las selvas mis verdades  
porque murmuren blandos arroyuelos,  
y no criados de mis locos celos"(17)

Como muy bien señala José María Díez Borque(18), cuando la comedia articula en la misma estrofa menosprecio de corte y alabanza de aldea, el poder del topos literario es bastante fuerte, sin embargo cuando el ataque a la ciudad o el elogio al campo se dan independientemente, operan menos los tópicos heredados por la tradición literaria, mostrando una actitud que no se puede separar de la vida.

Otro motivo temático empleado frecuentemente por Lope y que aparece en esta comedia es el recurso del disfraz, tal y como se utilizaba en las novelas cortas de su época, que él también escribió. El recurso tiene unos antecedentes muy remotos que se pueden situar en la novela griega o bizantina, y se utiliza para encubrir la identidad de una persona anterior a la anagnórisis o descubrimiento. Ariadna utiliza este recurso dos veces: una cuando se disfraza de pastorcillo y otra, de Minerva.

En los dos casos tiene un encuentro casual con oranteo, quien siempre descubre bajo el disfraz los rasgos de su amada.

Como observamos en la mayoría de estas comedias, el honor, clave fundamental del teatro del Siglo de Oro, juega en esta ocasión también un papel importante, y sus alusiones aparecen muy frecuentemente en la obra. Cuando por ejemplo, Minos, que es el caso más significativo recibe la noticia del adulterio de su mujer, considera que más le valdría estar muerto. El mismo Polinices, al dar la noticia dice:

"El justo silencio rompo,  
aunque fuera bien estar  
mudo amor, el honor sordo" (19)

Cuando Minos regresa por fin a su patria  
vuelve a aludir el tema:

"Vencido vengo yo, mi honor perdido  
¿Dónde está la cruel?" (20)

Cuando Teseo va a ser entregado al  
sacrificio dice dirigiéndose a Minos en un último  
intento de venganza:

"Voy contento de saber  
que por tales medios quieras  
encubrir tu deshonor" (21)

En esta comedia, muchos asuntos están  
tratados a la española. Esto hará decir a  
Menéndez Pelayo (22) que esta es la pieza  
mitológica con menos sabor clásico de todas las  
suyas. Este aspecto lo vemos claramente reflejado  
en muchos ejemplos. Por ejemplo, su confidente  
amoroso, le cuenta sobre todo su pena por la  
ausencia del amado lo cual hace pensar  
inmediatamente en la lírica tradicional y en la  
cantiga de amigo. En el primer acto, por ejemplo,  
Ariadna dice a Fedra:

"¡Ay Fedra, que no hay consuelo  
para tan grave dolor,  
porque es la ausencia en amor

un rayo ardiente del cielo...! (23)

Además de esto, hay otros ejemplos claramente "españolizantes" que curiosamente están puestos casi siempre en boca de Fineo, el criado, como cuando habla por primera vez de Ariadna a Teseo y le dice:

"Y a la bella Proserpina  
presentó cosas diversas:  
para el calor que hace allá  
por el verano las fiestas,  
un abanillo famoso;  
y porque estaba dispuesta  
de vestir a la española,  
seis puños como rodela  
que en el infierno también  
quieren describir muñecas"(24)

Cuando habla con Teseo del Minotauro  
dirá:

"Porque de la cinta arriba  
es hombre, y de medio abajo  
toro, que en España el Tajo  
de hierba y cristales priva" (25)

Y, cuando le comunica que las dos  
hermanas, Fedra y Ariadna, le ayudarán a

salvarse:

"Verdad es que las moví  
con tan ilustre parola,  
como si fuera española  
la provincia en que nací" (26)

En el segundo acto, cuando Teseo está hospedado en el palacio de la reina Antiopía y ésta intenta conquistarle, vemos que salen de noche "Fedra y Ariadna en hábito de hombre con capa y espada". Y ya el último episodio de carácter español es cuando salen los pastores cantando y bailando la tradicional Maya.

Respecto al disfraz empleado por las dos hermanas que acabamos de mencionar, Díez Borque (27) señala que la mujer vestida de hombre en el teatro del XVII tiene amplias resonancias morales, que originaron prohibiciones, y que sin embargo, este era el máximo placer erótico que se le brindaba al espectador.

En esta comedia, como en todas las suyas, hay cabida para el tema amoroso. Sin embargo en esta ocasión no parece hacer demasiado hincapié en el amor como tema en sí mismo sino que son mucho más claras las alusiones al desengaño amoroso. Como en otras ocasiones, Lope no deja

parar oportunidad para aludir a este tipo de amor.

Este desengaño amoroso, va unido muchas veces al desengaño que produce al poder del dinero, donde encontramos a veces claras referencias autobiográficas.

Cuando Fineo y Teseo se plantean el problema de llevar en el barco a las dos mujeres: Ariadna y Fedra, Teseo dirá:

"Casados enamorados,  
¿no sirven a dos mujeres?" (28)  
y Fineo responderá:  
"sí, pero son sus placeres  
de bolsa y de gusto aguados"(29)

Parecen los ecos de una experiencia propia en la que Lope, casado con Juana de Guardo, abandona a su legítima familia para unirse sentimentalmente a Micaela de Luján, teniendo así dos familias, una legal y otra ilegítima, con sus correspondientes hijos, hasta que pasando los años y hastiado de la situación, compra un piso en la calle de Francos (hoy Cervantes), donde decide vivir con la familia legítima, estando ya Juana de Guardo enferma.

## TEMAS DE EL LABERINTO DE CRETA

- (1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjero, Observaciones Preliminares, en Obras de Lope de Vega, tomo VI, Madrid, Academia Española, Suc de Rivadeneyra, 1896, págs IX-C XL.
- (2) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. págs IX-C XL.
- (3) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. págs IX-C XL.
- (4) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias pastoriles y mitológicas, Ed.de Menéndez Pelayo, Madrid, B.A.E., Tomo XIV, pág 61.
- (5) VEGA CARPIO, Félix lope de, Op. Cit. Pág 68
- (6) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 96
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 78
- (8) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 71
- (9) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 79
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 60
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 65
- (12) ZAMORA VICENTE, Alonso, Lope de Vega, Barcelona, Salvat 1985, pág 24.
- (13) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Arte Nuevo de hacer comedias, Madrid, Austral, 1973, pág 18
- (14) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas, pág 70.
- (15) VEGA CARPIO, Félix Lope de, La Fábula de Perseo o la bella Andrómeda, Ed. de M. Mac Gaha, Kassel, Edition Reichenberg, 1985, pág 30.
- (16) ZAMORA VICENTE, Alonso, Lope de Vega, Barcelona, Salvat, 1985, pág 54
- (17) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas, pág 82.
- (18) DIEZ BORQUE, José María, La sociología de la comedia española del siglo XVII, Madrid, Castalia, 1976, pág 318.
- (19) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas, pág 59.
- (20) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 63.
- (21) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 67.
- (22) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. págs IX-C X.
- (23) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas, pág 63.
- (24) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 67.
- (25) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 68.
- (26) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 69.
- (27) DIEZ BORQUE, José María, La sociología de la comedia española del siglo XVII, Madrid, Castalia, 1976, pág 47.
- (28) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas, pág 78.
- (29) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 78.



**TEMAS DE**  
**EL VELLOCINO DE ORO**

Está dedicada esta comedia a Doña Luisa Briceño de la Cueva, recién casada con don Antonio Hurtado de Mendoza, el ingenioso poeta montañés al que Lope profesa una singular estimación.

En esta dedicatoria dice Lope: "Esta fábula de Jasón ni escrita ni representada en competencia y oposición de la que ilustró con su presencia y hermosura el Sol de España, sino representada y escrita para acompañar su fiesta de Aranjuez, la mayor que de aquel género ha visto el mundo, como las relaciones del señor don Antonio tendrán advertida a Vmd; la dedico y ofrezco...

He querido que Vmd. sepa mi obligación con tal humilde ofrenda, mi bien calificada con los sueños que tuvo, porque como el manto oscuro de la noche recibe tanto honor de las estrellas, así los rudos versos desta fábula del resplandor de las señoras damas que la representaron. Mal dije noche; pues, aunque no estuvieran allí SS.MM; su bizarría y hermosura la hicieron un día..." (1)

Este afán laudatorio que descubrimos

desde la misma dedicatoria va a ser constante a lo largo de la obra como veremos. Son tan claras la mayoría de estas loas que aunque no tuviéramos la dedicatoria es evidente que se trata de una intención especial. Asimismo gran cantidad de alusiones a lo largo de la obra nos hacen ver que los reyes se encontraban presentes en la misma.

El tema principal de esta comedia, como vimos en las fuentes, trata de la fábula de Medea y los Argonautas.

Otras obras literarias que siguen este mismo mito son por ejemplo Los tres mayores prodigios de Calderón que ya mencionamos anteriormente. El Acto I de esta obra está dedicado a la conquista del Vello de Oro. Casi todos los críticos coinciden en señalar el poco valor dramático de esta pieza.

Otra obra posterior que sigue el mismo tema es La Toison d'Or de Corneille. Fue representada en 1661, con ocasión de la paz de los Pirineos y del matrimonio de Luis XIV. En esta misma época y para la misma ocasión compuso Calderón La Púrpura de la rosa.

Hay que señalar como indica Menéndez Pelayo (2) que la pieza de Corneille aunque lleva

el título de tragedia, no lo es, ni tampoco una ópera sino una pieza de gran espectáculo donde la declamación ocupa más lugar que la música. Sería una especie de zarzuela heroica.

Pero un drama importante sobre este tema mítico es el que compuso Grillparzer, que al mismo tiempo fue un gran estudioso de Lope. Este autor compuso una trilogía sobre El Vello de Oro en que trata en piezas diversas los tres momentos de la leyenda: el asesinato de Frixo, la expedición de los Argonautas, el abandono y la venganza de Medea.

Como ya señalamos, la comedia de Lope en un acto, más que prestar interés a un asunto mitológico o a un conflicto dramático, parece un meditado intento de complacer y agasajar al rey Felipe IV y su esposa.

Al comienzo de la obra de Lope aparece una dama a caballo que resulta ser la Fama, después parece otra en la misma situación que resulta ser la Envidia, pero tomada en sentido positivo. Las dos están aludiendo constantemente a que van a un jardín y se encuentran en un paraíso donde están viendo dos estrellas o dos luceros resplandecientes a los que es necesario alabar y cantar. Con este motivo aparece la

Poesía volando por los aires dispuesta a alabar a estas dos estrellas y después llamará a su hermana la Música, para que continúe con la misma labor.

Estos dos luceros o estrellas resultan ser los reyes Felipe IV e Isabel de Borbón, que con toda seguridad estarían asistiendo al espectáculo pues si no , no tendrían sentido todas estas expresiones laudatorias.

Parece incluso que la obra se escribió especialmente para ellos, y naturalmente, al asistir a la representación, Lope aprovecharía la ocasión de dirigir sus alabanzas a la familia real y mostrar su apoyo constante.

Esta escena evidenciaría la opinión de algunos críticos, entre ellos José M<sup>a</sup>. Díez Borque (3), según la cual, el drama de Lope se creó para reforzar las autoridades del Estado y de la Iglesia.

Como vemos, Lope que introduce la alegoría en forma de dos señoras que son respectivamente la Fama y la Envidia, no suele emplear este recurso frecuentemente. Esto se debe al carácter vivo y sensual de Lope más preocupado por el aquí y el ahora que por buscar

pensamientos abstractos y profundas meditaciones llevas de simbolismos. Seguramente, emplea la alegoría y más de una manera tan clara al principio de la obra, para causar una impresión favorable ante los reyes y cortesanos, ya que de algún medio tenía que valerse para su alabanza.

El empleo de la alegoría aparece en muy pocas comedias mitológicas de Lope, pero entre ellas podemos señalar El Perseo, donde el mismo Perseo, cuando va a matar a la Medusa se encuentra con que están guardando su castillo cuatro caballeros que son la Envidia, la Lisonja, la Ingratitud, los Celos y la Porfía, como vimos; y también en Adonis y Venus donde se intercala el mito de Hipómenes y Atlanta.

Aquí se alude a las tres manzanas de oro recogidas por Atlanta como las tres virtudes del alma. La diferencia entre la alegoría de El Vello de Oro y las otras dos comedias citadas, consiste en que en estas, la alegoría está introducida en el mito y aquí es una pura invención de Lope que tiene la manifiesta intención de alabar a los reyes allí presentes. En los otros dos casos era lógica la inclusión de la alegoría en el mito ya que, como señala Michael Mac Gaha(4), la interpretación alegórica de Las Metamorfosis había llegado a ser, a partir

del Siglo XIV en adelante, la regla, no la excepción.

En este caso, la Envidia que trata Lope, no es el vicio que señala en el caso de El Perseo, sino que es la cualidad que hace a los hombres agudizar su ingenio para merecer después nombre y fama, por eso aparece vestida así:

"¿No veis lleno mi vestido  
de laureles y de palmas?  
Pues por envidia las tengo  
en las letras y en las armas"(5)

Si lo que desea Lope es loar a los reyes, lógicamente no puede aparecer la envidia como vicio en su honor.

Las alabanzas directas a los reyes de España son muy frecuentes a lo largo del libro. En muchas ocasiones aprovecha cualquier circunstancia para introducirlas aunque no vengan al caso. Pero también hay alusiones más o menos veladas, como cuando Doriclea dice a Frixo para consolarse de su mala suerte al ser arrojado al mar:

"¿A quién con vuestros cuidados,  
príncipes, no les daréis,

si inocentes padecéis,  
y hermosos sois envidiados?"(6)

Y ya cuando hace alabanzas directas, queda evidenciado que se identifica sin dudas con esta causa: Así cuando Frixo llega al templo de Marte y se abren sus puertas aparecen:

"Nueve retratos de los nueve de la Fama,  
y en la décima del emperador Carlos V,  
a caballo, entre diversas armas y  
despojos... y Marte, en medio, armado,  
con plumas, lanza y rodela"(7)

Este evidente anacronismo parece que carece de importancia para Lope, aprovechando cualquier situación para poner la alusión directa que más le interese. En esta pieza, como vamos observando, más que el asunto en sí, parece que lo que más le interesa es la alabanza a los monarcas españoles, poniéndoles a la altura de los dioses de la antigüedad. Por ejemplo cuando Marte describe a Frixo los nombres de los diez famosos dirá:

"Décimo destos que la fama nombra.  
manda poner sobre esta basa y plinto,  
con la ferocidad que al Cita asombra,  
al Marte de la tierra, a Carlos quinto"  
(8) .



Y, también, cuando Frixo sacrifica a Marte el Vellochino de Oro, éste dirá:

"El Vellochino que hoy me sacrificas,  
de tanto honor le hará ilustre el pecho  
de los reyes de España, entre las ricas  
piedras, que el fuego esmaltarán  
deshecho".

.....

"La venturosa edad que está esperando  
dorado el siglo de mayor tesoro,  
de tres Filipos le verá adornado  
el católico pecho entre aspas de oro"(9)

También hablando de Felipe IV el autor nos dirá:

"No me permite Júpiter que cuente  
los grandes hechos deste monarca,  
más que le ponga en el lugar decente  
que libra del olvido y de la parca"(10)

Cuando mata Jasón a los toros y coge por fin el vellochino, un poco sorprendentemente dirá:

"¡Oh prensa, oh joya, oh trofeo,  
que estimo después que sé  
que has de coronar los cuellos  
de los monarcas de España,  
cuando está mayor su imperio!.  
Y entre ellos el gran felipe  
cuarto en nombre, aunque primero  
en soberano valor,  
y en divino entendimiento"(11)

También la Fama cuando va montada en el  
caballo Pegaso dice:

"Aquí dijo que hallaría  
en las siestas de este día,  
el sol y luna de España  
¡qué gloria los campos baña!"(12)

Y un último ejemplo cuando la Poesía baja  
a saludar a los monarcas tras la Música.

"Soy la Poesía,  
que a los Reyes este día  
vengo a alabar y servir"(13)

Como vemos, estos claros ejemplos no  
necesitan más comentarios y nos encontramos con  
muchos más a lo largo de la obra, lo cual hace  
situar la comedia en relación a El Laberinto de

Creta, donde como vimos, el aire españolizante se da por doquier. La afirmación de que esta comedia es de las que tiene menos sabor clásico que señalamos en su momento, la podríamos aplicar a El Vellochino de Oro, y más incluso que en el caso de El Laberinto de Creta

Lope alude constantemente a circunstancias de su época. Esto produce a veces evidentes anacronismos que no parecen importar al autor como hemos observado en algunos ejemplos como cuando alaba a los reyes de España. En este caso, el hecho de que se trate de un relato mitológico, no es impedimento para que Fineo hable de la corte como si fuese un estamento de su época, sin nada que ver con el mundo mitológico, y allí quiere llevar a Fineo y su hermana para que entren a su servicio:

"Pastor, si galán pastor  
lo puede ser deste valle,  
de tu discreción y talle  
me prometo igual valor.  
Vente a la corte conmigo".(14)

Pasamos ahora a señalar el gran tema de Lope que aparece constantemente en sus comedias y que en esta parece alcanzar una caracterización especial: el amor. Las más bellas declaraciones

de amor en esta comedia están puestas en boca de Fineo. Aunque en otras ocasiones ya hemos visto que aparece como el criado gracioso, esta vez es un príncipe, perdidamente enamorado de su prima Medea. Y así, hablando con ella dirá:

"Deja un león el rigor  
brama por su amada ausente,  
no hay sirena en mar, ni en fuente  
ninfa, que no tenga amor.  
No hay pez en el mar profundo  
que no tenga sentimiento:  
amor es un elemento  
en que se conserva el mundo" (15)

Palabras que se pueden aplicar a su propia vida puesto que efectivamente, para Lope el amor era un elemento que movía y motivaba todo su mundo.

En otra ocasión hablando también con Medea, nos dará una bella definición del amor:

"Amor, duro castigo  
de nuestros pensamientos,  
que a tantas humildades nos obliga;  
pacífico enemigo,  
que los entendimientos  
dulce enloqueces, y ápero fatigas;

así jamás persigas  
a quien no te merece,  
pues tu poder ignora  
quien mata a quien le adora,  
que me digas, amor ¿cómo padece?  
tus penas sin mudanza  
quien no supo jamás qué es  
esperanza?"(16)

En esta comedia, aparece con frecuencia un subtema del amor: los celos, que ya señalamos la importancia que tienen en la concepción de la obra lopesca. En esta ocasión, lo descubrimos claramente. Cuando Teseo y Jasón van a acometer la empresa del Vello de Oro y conocen a Fenisa y Medea respectivamente, Teseo dirá:

"Si Marte, amigo Jasón  
nos saca en paz de esta empresa,  
y a algún celoso no pesa  
que ya nos mira a traición,  
pienso que a Grecia volvemos  
casados" (17)

Y, también, cuando Medea y Jasón son descubiertos por Fineo en el jardín:

JASON

¡Ay Medea,  
celos tengo!.

MEDEA

¿De mí o dél?" (18)

Por último, cuando Medea con su hechizo hace desaparecer a Jasón, acusa a Fineo por su intromisión:

"Y tu, furioso y grosero,  
siéntelo como quisieres,  
y advierte que los celosos  
a mil yerros amorosos  
obligaron las mujeres.  
porque como sus desvelos  
las despiertan del temor,  
el primer paso de amor  
dan en pidiéndoles celos". (19)

En ocasiones, parece que Lope utiliza las comedias para incrustar en ellas sus propias opiniones acerca de la vida en sus múltiples aspectos:

"Contra quien ayuda Dios  
cánsese la envidia necia;

que cuando hubiere fortuna,  
Dios gobernará su rueda! 820)

O bien para mostrar la preocupación por el mundo de su arte. Por ejemplo cuando Marte enseña a Frixo su templo, parece decir por boca de Lope:

"La Fama, que al igual del tiempo dura  
de los preceptos del olvido exenta,  
aquí tiene su cetro, aquí reside,  
aquí favor para las letras pide" (21)

Como en casi todas sus comedias, Lope alude al oro como símbolo de poder y avaricia humanas: Cuando Helenia va montada a lomos del carnero de oro por el mar dice:

"Este dorado animal  
debeis haber codiciado  
ninfas de Neptuno airado,  
por el precioso metal" (22)

Nos encontramos con algunas alusiones más, como en el discurso que dirá la ninfa Doriclea cuando lleva a los niños a la orilla:

"Y que ninguna ninfa osada sea  
a hurtar sutil de su dorada lana,

hasta que en tierra algunas hebreas vea".

(23).

Pero estas alusiones no son especialmente significativas a comparación de otras comedias como El Perseo, donde las alusiones directas al oro, se suman a un rico simbolismo basado en éste, que se encuentra a lo largo de toda la obra.



## TEMAS DE EL VELLOCINO DE ORO

- (1) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias pastoriles y mitológicas, Madrid, B.A.E., Tomo XIV, pág 101.
- (2) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjero, Observaciones Preliminares, en Obras de Lope de Vega, tomo VI, Madrid, Academia Española, Sucs de Rivadeneyra, 1896, págs IX-C XL.
- (3) DIEZ BORQUE, José María, La sociología de la comedia española del siglo XVII, Madrid, Castalia, 1976, pág 132.
- (4) VEGA CARPIO, Félix Lope de, La Fábula de Perseo o la bella Andrómeda, Ed. de M. Mac Gaha, Kassel, Edition Reichenberg, 1985.
- (5) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas, pág 105.
- (6) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 109.
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 110.
- (8) VEGA CARPIO, Félix lope de, Op. Cit. pág 110.
- (9) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 110.
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 111.
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 130.
- (12) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 103.
- (13) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 106.
- (14) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 115.
- (15) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 113.
- (16) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 111.
- (17) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 119.
- (18) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 126.
- (19) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 126.
- (20) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 109.
- (21) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 110.
- (22) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 107.
- (23) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 108.

**TEMAS DE**  
**EL MARIDO MAS FIRME**

Trata esta comedia el conocido mito de Orfeo, que en palabras de Menéndez Pelayo (1) no aparece citado antes de Píndaro. Como iniciador de los misterios y las purificaciones, como poeta sacerdotal a quien se atribuyen innumerable himnos, y como fabuloso patriarca de la doctrina llamada órfica, y de las prácticas teúrgicas y mágicas, compendia y domina toda la historia de la teología helénica, tal como se manifestaba a los iniciados en las asociaciones secretas, recibiendo luego más complejo y trascendental sentido merced a la exágesis de los neoplatónicos alejandrinos.

Uno de los aspectos que más destacan en la comedia es la consulta al oráculo realizada por Eurídice. Ya vimos como este motivo, además de la filiación clásica que contiene, es utilizado también por Lope como un recurso argumental. En muchas otras de sus comedias mitológicas como Adonis y Venus, Las mujeres sin hombres, y el Amor enamorado, este tema aparece también.

Eurídice, acompañada de su leal Fílida, se dirige a Venus, quien le profetiza que su matrimonio será breve, gustoso y perdido. Como otras veces, en el oráculo ya se anticipa lo que

será el hermoso y trágico desenlace de este mito.  
Tiene el mis mismo tono de acertijo humorístico  
que Apolo en Adonis y Venus

El oráculo (siguiendo la tradición  
clásica) contesta en acertijo y los que consultan  
no saben a qué atenerse:

Dantea: "Mira generoso Orfeo,  
yo dije a Venus:...  
Venus, yo quiero un marido  
que aquestas tres cosas tenga:  
rico, sabio y amoroso".

Orfeo: "Y ¿qué te dio por respuesta?

Dantea: "Las dichas y las desdichas  
nacieron con las estrellas" (2)

Celio: "Gran Citerea,  
(le dije a Venus) así,  
por más que el sol lo pretenda,  
jamás tu cojo marido  
los hurtos de Marte sepa,  
que me digas si me han hecho  
mi hermosa mujer Filena  
algún hurto"

Orfeo: "¿Y qué responde?

Celio: "Miróme y dijo risueña:

Preguntaselo, Celio, al signo  
donde entra la primavera".(3)

Tirsi: "Oráculo de estas selvas

dije a Venus, más famoso  
que las Delficas y Dalias.  
yo quiero cierta casada  
cuyo marido me cela,  
y de la que yo la doy  
jamás le ha pedido cuenta  
¿Matárame?"

Orfeo: "Y ¿Qué le dijo?"

Tirsi: "Dentro asiste, y teme fuera" (4)

Además del recurso del oráculo, nos encontramos en esta comedia con otro elemento que predice lo que ocurrirá y adelante así el desenlace trágico, sirviendo de refuerzo a predicciones del oráculo. Consiste en que el retrato de Eurídice que había sido colocado para adornar la ceremonia cae al suelo, constituyendo esto un mal presagio. Ya vimos en el apartado de fuentes como hay un elemento parecido en la tradición clásica que predice también el trágico final: se apaga la antorcha de Himeneo, el dios

de las bodas, cuando asiste a ésta como invitado.

En esta comedia aparece expresado así:

"Caiga por dos cordeles el retrato de la que hiciera la Eurídice, así, en pie, arrimado al vestuario"(5).

En esta comedia, en el diálogo que mantienen Orfeo y Riselo acerca de la interpretación del oráculo, nos encontramos con una clara crítica dirigida hacia los culteranos:

Riselo: "Pregunté, gallardo Orfeo,  
a Venus, dulce sirena  
de amor: ¿Qué haré para ser  
famoso, que soy poeta?".

Orfeo: "Y ¿Respondió?"

Riselo: "Escribe oscuro".

Orfeo: "Pues ¿Qué más clara respuesta?"

Riselo: Es así, porque los versos,  
quien no los entiende, piensa  
que dirán que los entiende  
si por buenos los celebra.  
Hay tanta bachillería

en el mundo, que desprecian  
lo que fácilmente alcanzan,  
por extremado que sea " (6)

Tremenda crítica al estilo culterano y al mismo tiempo defensa de su quehacer poético. Estas claras alusiones adquieren toda su validez situándolas en el contexto de rivalidades literarias que se daban en la época de Lope y que señalamos en la introducción sobre los temas del dramaturgo.

También encontramos en la obra otra dura crítica, esta vez dirigida a los cortesanos. El encargado de expresarla es Fabio, el criado de Orfeo. Aunque este criado haga las veces de gracioso, no siempre expresa sus frases chistosas e ingeniosas para producir la risa sin más, sino que, como es también el encargado de representar el lado realista y positivo de las cosas, a veces sus alusiones pertenecen al más puro sentido común a comparación de las idealizaciones excesivas de su amo Orfeo. En esta comedia, su figura también sirve para introducir una crítica (hacia los cortesanos), que quizá Lope no se atreve a poner en boca de un personaje más principal. El momento que escoge para insertar esta crítica es la bajada de Orfeo a los infiernos, acompañado por su criado Fabio, que es

el doble de su amo en todos los actos que éste realiza pero en clave paródica. Fabio describe el infierno como un lugar de tormentos divididos en una serie de compartimientos, según el delito que hayan cometido las ánimas para estar en uno u otro lugar:

"¡Que lindos cuartos hay! Letreros tienen;

quiero leer mientras sus dueños vienen:

Cuarto de amores, cuarto de logreros,  
de los difamadores, de testigos  
falsos, de ingratos, de ladrones fieros,  
de fingidos y bárbaros amigos;  
cuarto de cortesanos majaderos  
(aquestos son terribles enemigos) (7)

Ya vimos como Lope, en su ataque a la ciudad se centra sobre todo en las intrigas y bajezas cortesanas.

Pero Fabio, no siempre responde en sus intervenciones a la crítica meditada sino que como buen "gracioso" no podían faltar en su vocabulario las frases chistosas y risibles sin ninguna trascendencia seria.

Por ejemplo, cuando habla con Orfeo sobre los pies de Fílida dirá:



"Llévela a darle matraca,  
y en albricias me dio el pie,  
donde aquel cesto calcé  
en una lengua de vaca" (8)

También resulta graciosa su postura realista pero al mismo tiempo cobarde cuando su amo le propone que le acompañe al infierno a recatar a Eurídice:

"¿Cuál hombre ha dicho a su criado:  
toma luego el camino del infierno?  
¿Soy yo logrero? ¿Vendo vino aguado?=  
¿Echo yo en el azafrán hebras de vaca?  
¿juzgué cosa jamás mal informado?  
¿Fingíme santo yo con la matraca  
de lo exterior? ¿Robé la hacienda  
ajena?(9)

Excelente muestra de los usos y abusos de su época. Resulta asimismo risible su indumentaria para bajar a los infiernos:

"Piensa que voy bien así  
con mis alforjas y lanza" (10)

Otro gran tema que aparece en esta comedia y que es tan significativo en toda la obra de Lope es la alusión al poder del dinero.

La primera crítica a este respecto que encontramos, está puesta en boca de Aristeo, despechado porque Eurídice prefiere a Orfeo y le desprecia a él:

"Si él mueve piedras cantando  
por eso le tengo en menos  
pues, sin ser animal ni hombre  
las piedras mueve el dinero  
Y para que a ti te mueva,  
una nave te prometo  
con todo el casco de plata,  
sin otra madera o hierro  
desde la popa al bauprés,  
y en vez de jarcias y lienzo,  
chafaldetes, trizas, trozas,  
brandale su racamentos,  
oro y seda, cuyos cabos  
tremolen de parlas llenos" (11)

Clara muestra del conflicto amor - materialismo tan presente en Lope, debido a razones personales como vimos. Y ya la alusión directísima al interés de las mujeres y al poder del dinero que vence por encima de cualquier tipo de sentimiento, está puesta en boca de Fabio:

"            ¡Quien pensara  
que se fueran de un triste! Son mujeres

gente que sólo en interés repara.  
llámalas con dinero si las quieres;  
enséñales la bolsa"(12)

El amor en esta comedia es como siempre un elemento importante aunque en esta ocasión no se hace de él objeto de bellas definiciones poéticas como hemos visto en otras comedias, entre ellas El Vellochino de Oro. Parece más bien que el amor, en forma de celos, ocupa un lugar muy destacado. Estos celos se manifiestan de manera especial en Eurídice. En la tradición este hecho no se da como señalamos. La importancia de los celos se manifiesta sobre todo a partir del Acto II, cuando Eurídice ya ha conseguido casarse con Orfeo. Nada más abrir el telón en este acto, sale Eurídice diciendo:

"Amor desconfiado,  
de ti dicen que nadie ha tenido,  
dichoso o desdichado,  
sin celos, porque apenas al sentido  
tocaron tus desvelos,  
cuando son de tu sol sombra los celos"  
(13)

Además del natural celoso de Eurídice, su criada Fílida también se lo acrecienta, infundiéndole temores vanos:

"Porque no todas las cosas  
de mil mujeres hermosas  
estarán juntas en ti  
Si eres blanca, podrá ser  
que le agrade una morena:  
si eres compuesta y serena  
tan bulliciosa mujer.  
Y aunque tú discreta seas,  
otra puede saber más,  
y hay gracias que no tendrás  
que se imaginan en feas;  
sin esto, lo que se tiene,  
suele no estimarse tanto" (14).

El hecho de que el tema de los celos es un importante recurso argumental de esta comedia, se ve reforzado por el episodio que sigue tras la conversación de Eurídice y Fílida sobre el tema de los celos. En este episodio señalado que sigue, Orfeo habla también con su criado Fabio del tema.

Tras la primera confrontación de los esposos por culpa de los celos, Orfeo arreglará la situación y concluye:

"Deja esos vanos recelos,  
envidia vil de los dos;  
cual figura por el pie,

lo mismo le sucedió"(15)

Pero Eurídice presiente que serán los  
mismos celos nuevo motivo de disputa:

"¿Cómo los podré olvidar  
después que sé lo que son?"(16)

Finalmente, es el mismo criado Fabio el  
que siente la mordedura de los celos:

"Celoso estoy; que pues yo  
la bella Fílida amé  
cual figura por el pie,  
lo mismo le sucedió" (17)

Llegan a ser tan importantes los celos  
que nos encontramos con reflexiones sobre el  
fenómeno, mientras que casi siempre se hacían  
sobre el amor en general. Aquí lógicamente están  
puestas en boca de Eurídice, el personaje más  
celoso de la comedia:

"Ya estoy celosa;  
que no era posible amar  
sin celos; miente quien ama  
si dice que no los tiene;  
que apenas el alma viene  
el amor, cuando los llama.  
Celos no son diferencia

de amor, que en todo rigor  
sustituyen el amor,  
si no son su misma esencia" (18)

El motivo por el cual se introducen los celos en la comedia consiste en que Fílida intenta engañar a Eurídice diciendo que su marido Orfeo quedó prendado de ella cuando atravesaba el río y vio su pie al subirse la falda:

"Tu esposo ayer, que salía  
de tu casa al prado, vio  
que de buenos aires yo  
por el arroyo venía;  
con las dos manos alcé  
el faldellín tan igual,  
que, al pasar, aún el cristal  
no dio señas de mi pie;  
pero diéronla sus ojos,  
pues me dijo: "Pies tan bellos,  
bien merecen que tras ellos  
se vaya el alma en despojos;  
menos ligeros quisiera  
que en la arena saltaran  
donde la boca pusiera.  
Y asó con deseos vanos  
rogué al amor que después  
tropezaran vuestro pies  
para que os diera las manos"(19)

Este bello fragmento en el que se descubre la importancia del pie como objeto sexual es índice de una realidad que se daba en la época de Lope. José M<sup>a</sup>. Díez Borque (20) señala que en el XVII hay un auténtico fetichismo del pie como objeto sexual en España. Apunta que el pintor Pacheco decía que jamás aparecieron desnudos los pies de la virgen en los cuadros y también señala algunos autores que han reconocido la importancia de esta atracción erótica en el XVII como Mme. d'Aulnoy. Rémiro de Navarra, Kossof y Havelock Ellis.

En la comedia se vuelve a tratar el tema del pie como elemento de atracción sexual además de la ocasión señalada, también cuando Eurídice repite a su marido Orfeo lo dicho por Fílida que resulta ser un engaño:

"Dijístele: Pies tan bellos,  
bien merecen que tras ellos  
se vaya el alma en despojos"(21)

Y, por último, se vuelve a aludir a ellos en un bello fragmento que curiosamente está puesto en boca del criado Fabio, enamorado de Fílida y de sus pies:

"Que chinela tan notable

en mi vida pienso vella;  
¡Si apenas cupiera en ella  
el alma de un miserable!  
Calcésela en las orillas  
del arroyo en que la hallé  
y con andarle en el pie  
sentí en las manos cosquillas;  
no sé que pueden tener  
los pies para enamorar  
pues ni ellos saben hablar,  
si al que habla responder"(22)



### TEMAS DE EL MARIDO MAS FIRME

- (1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjero, Observaciones Preliminares, en Obras de Lope de Vega, tomo IV, Madrid, Academia Española, Suc de Rivadeneyra, 1896, págs IX-C XL.
- (2) LOPE DE VEGA, Félix, Comedias pastoriles y mitológicas, Madrid, B.A.E., Tomo XIV, pág 144.
- (3) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 145.
- (4) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 146.
- (5) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 153.
- (6) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 146.
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 177.
- (8) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 157.
- (9) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 171.
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 173.
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 166.
- (12) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 171.
- (13) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 153.
- (14) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 155.
- (15) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 158.
- (16) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 158.
- (17) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 159.
- (18) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 163.
- (19) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 155.
- (20) DIEZ BORQUE, José María, La sociología de la comedia española del siglo XVII, Madrid, Castalia, 1976, págs.44-45.
- (21) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 157.
- (22) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 158.

**TEMAS DE**  
**LA BELLA AURORA**

Da asunto a esta pieza la fábula mitológica de Céfaló, Procris y la Aurora, como vimos.

Calderón trata también el tema en su Fiesta cantada, celos, aun en el aire matan, que se estrenó en el Coliseo del buen retiro antes de 1622 y de la cual él mismo hizo una parodia en su comedia burlesca Céfalo y Procris.

Este tema mitológico también ha sido tratado por varios poetas líricos españoles, ya en serio, ya paródicamente. De los primeros fue el licenciado D. Jerónimo de Porras; escribe la Fábula de Céfaló y Procris. También el canónigo Porcil, dentro de su Adonis.

Entre los poemas jocosos destacan el de D. Diego Antonio Fejón de Silva.

También están Céfaló y Procris en el teatro de la época. Se representó por ejemplo el 9 de octubre de 1600 en el Palazzo Vecchio de Florencia. La obrita que era una breve pieza pastoral, se titulaba: Il rapimento di Céfaló

Por el marcado carácter de ópera que tiene la tragedia de Lope, Menéndez Pelayo (1) sospecha que esta obra influye en la suya, y que acaso una música semejante a la de La selva sin amor acompañase algunas, por lo menos de sus principales escenas.

La más antigua pieza sobre este asunto en el teatro de Italia, y una de las más antiguas de asunto profano después de Orfeo de Poliziano, es la Favora di Cephalo compuesta por Nicolo de Corregio y representada en Ferrara en 1568.

En esta comedia mitológica, Lope además de desarrollar el mito principal (la fábula de Céfalo y Proctis) introduce gran cantidad de citas mitológicas, que como hemos visto muchas otras veces, denotan su interés por el mundo clásico. Pasemos a señalar algunas de ellas.

1).- Cuando Perseo confiesa a Dorísteo su amor por Floris dirá:

"Coronados de flores, blanco toro,  
pasó la mar a Europa,  
sin vela o viento en popa,  
Júpiter, que otra vez en lluvia de oro  
transformado, gozó de Dánae bella" (2)

Aquí Lope se refiere al mito de Europa, raptada por Zeus o Júpiter que se transforma en un bello toro manso para conseguirlo. El segundo mito aludido es el conocidísimo de Perseo y su madre Dánae, fecundada por Júpiter cuando éste se transforma en lluvia de oro. A este mito dedica Lope una comedia entera El Perseo.

2).- Cuando Céfalos pregunta a su criado Fabio por el príncipe de Tebas estando en una cacería, éste responderá:

"Siguiendo va por la selva  
un jabalí que al de Adonis  
imitaba en la fiereza" (3)

Aquí hace alusión al jabalí que causó la muerte de Adonis, tema al que Lope dedica la comedia Adonis y Venus como vimos.

3).- El mismo Fabio, hablando con su amada Belisa, se refiere a una conocida aventura de Diana cazadora:

"Si Diana fue liviana  
el mundo vive engañado;  
casta por nombre tenía,  
aunque cierto tropezón  
me dices que tuvo un día

con aquel Endimión"(4)

Alude Lope aquí el mito de Diana, identificando a ésta con Artemis o Selene. Según la fábula, tienen relaciones con el pastor Endimión, teniendo de él cincuenta hijos. Esta aventura, que está en clara contradicción con el carácter casto a ultranza que se le da siempre a Diana, parece complacer mucho a Lope pues raras son las alusiones mitológicas donde no aparece. Se podría explicar esta repetida incidencia en este apartado del mito de Diana en la visión totalizadora que Lope tiene del amor: ni siquiera las diosas vírgenes por excelencia pueden librarse de sus influjos.

Otro mito al que alude casi con la misma frecuencia que el de Diana es el de Dafne y Apolo al que dedica la comedia El Amor enamorado

4).- Cuando Floris, la mujer de Céfalos descubre la infidelidad de éste con la Aurora se muestra muy recelosa, y ante tanta dureza su marido Céfalos exclama:

"Los dioses, dura Anaxarates  
te vuelvan piedra por mí" (5)

Aquí se refiere al mito de Ifis,

enamorado de Anazárate. Esta se ríe de su amor y el joven chiriotá se ahorca en la misma puerta de su casa. Posteriormente Anaxárate sale a ver el cortejo fúnebre de su pretendiente y cuando éste pasa por delante de su puerta, ella queda convertida en piedra.

5).- Cuando Céfalos es reclamado por el príncipe de Tebas para ir a una peligrosa cacería, el criado Fabio le acompaña (como siempre), y éste en el momento de partir dirá:

"¿Qué es miedo? Voy contigo,  
ya Marte en el valor" (6)

Marte es el dios de la guerra y como tal, tiene fama de ser el más arrojado y valiente de entre los dioses.

6).- También el mismo Fabio es el portavoz de otro conocido mito:

"Yo sin comer o dormir  
por seguir a una mujer  
conviértete en alcacer  
Dafne, y déjame vivir".(7)

Con esta cita alude al conocido mito de Apolo y Dafne, que como hemos señalado, es uno de

los más mencionados por Lope junto con el de Diana y Endimión.

Como siempre, uno de los principales temas de Lope, si no el más, es el amor. Según la tradición clásica, en esta fábula el amor, pero en forma de celos es el verdadero motor de la acción. En la comedia de Lope también alcanzan una gran importancia y se mencionan en muchas ocasiones:

Al principio del Acto I Floris ya los nombra en su primera conversación con Céfalos:

"Y no diré al sentimiento  
si no es que los celos me den  
para responder también  
vuestro mismo entendimiento"(8)

También Céfalos, cuando cae bajo el poder seductor de la Aurora y vive con ella durante un año olvidando a su mujer Floris, siente unos terribles celos cuando la Aurora marcha muy temprano todas las mañanas para anunciar el nuevo día:

"Ya que de mi propio ser,  
hermosa Aurora, me olvidas,  
no me dejes; que de celos,  
la vida, el gusto me quitas" (9).



"No en vano las libres aves  
iban alternando versos  
de sauce en sauce, de flor  
en flor, con tan dulces ecos.  
¿Cómo te has tardado tanto  
con el sol? ¡Muero de celos!"(10)

Incluso lo comenta con Doristeo:

Doristeo: Céfalos ¿Dónde vas? ¿Quién a tal daño  
redujo tu valor?

Céfalos: "Celos"

Doristeo: "¿Qué Celos?"

Céfalos: "Celos de Floris, Floris fugitiva  
que no quiere que ya con ella viva"(11)

Felicio, hablando con Doristeo y dándole consejos  
para que consiga a Floris dirá:

" Oye atento:  
lo que más a las mujeres  
las saca de sí, son celos" (12)

Un subtema del amor en el que Lope parece  
hacer especial hincapié aparte de los celos que  
acabamos de señalar, consiste en las  
características que debe poseer el amante ideal,  
sobre todo con vistas a un futuro matrimonio.  
Estas características o virtudes se encuentran  
expuestas a lo largo del diálogo que mantienen

Fineo y Floris, una vez que ésta ha decidido volver a casarse creyendo definitivamente que su marido Céfalo ha muerto:

"Son diez y ocho años  
para marido, muy pocos;  
porque, como no han gozado  
del mundo, quieren saber  
qué otros gustos, qué otros brazos  
tienen diversas mujeres;  
y así tengo por gran daño  
que el marido sea tan mozo"

.....

"Lo rizado del cabello  
no me agrada, que es mal caso  
que nos estemos los dos  
por la mañana rizando;  
porque, si entran a saber  
qué mandamos los criados  
no sabrán quien de los dos...  
Mas basta, no lo digamos".

.....

"En los cuarenta reparo;  
que como mujeres y hombres  
siempre los años negamos,

añado diez a cuarenta,  
y así tendrá cincuenta años" (13)

En las comedias de Lope, el amor sirve a veces también para reflejar la estructura social auténtica: los nobles o príncipes casan entre ellos, y lo mismo hacen los criados. Como señala José M<sup>a</sup> Díez Borque (14) en Lope aparece a veces el convencional poder absoluto del amor que puede trastocar la estructura social y las leyes, pero el sentido último es la necesidad de igualdad social para que pueda existir el amor. En esta comedia concretamente, Belisa pide a Aurora, su señora, que está enamorada de Céfalo, que si puede hacer lo mismo con el criado de éste, Fabio:

"Déjame mirar a mí  
el que, con menos nobleza,  
acompaña al que tú miras" (15)

Tampoco el amor puede salir adelante, a pesar de su poderosa fuerza, si cuentan primero los intereses reales:

"Si no supiera yo lo que es amarte,  
divina Floris mía  
fuera vana porfía  
sus experiencias presumir el arte;

el Príncipe de adora, y yo en secreto,  
pero con esperanza a un mismo efecto.  
Mas ¿Quién tan atrevida y locamente  
al poder amoroso  
querrá poner celoso  
su loco amor, si el Príncipe lo siente?  
Porque no sólo la lealtad debida,  
que igual peligro correrá la vida" (16)

En este monólogo de Perseo observamos como, a pesar de que siente un gran amor por Floris, su batalla está perdida de antemano porque una importante figura: el Príncipe, pretende el mismo objetivo. No hay ni el más mínimo asomo de rebeldía: el rey es el rey, y a él se le debe la máxima lealtad y acatamiento. En esto concuerda con lo que venimos observando respecto a la comedia como apoyo de la monarquía y las clases dominantes. Sin embargo, también resulta curioso el hecho de que este acatamiento no responde sólo a simples razones de lealtad sino que, la idea de que la rebeldía se pagará con la muerte, siempre aparece inmediatamente después como ya hemos visto en otros ejemplos además de este como el de El Laberinto de Creta.

Otro tema muy significativo en Lope: el poder del dinero, aparece también en esta comedia. La primera alusión la encontramos en

Fabio, el criado de Céfalo, cuando está conversando con el Príncipe Doristeo:

" Falta del mundo  
el alma, que es el dinero.  
No sé como pueda darte  
de esta sentencia el sentido;  
lo que estaba repartido,  
todo en una parte" (17).

Y por supuesto, el dinero como muestra del interés de las mujeres en el amor, tema constante en Lope:

"No tiene la mocedad  
las costumbres que solía;  
la vejez niega y porfía  
las señales, y la edad:  
esto no entra bien aquí;  
de damas, el interés  
se ha vuelto amor".

.....

Doristeo:" Si así es,  
bien andará para mí  
el mundo con sus mudanzas,  
pues podrá, Floris con oro,  
atrevido a tu decoro,

esforzar mis esperanzas.

En fin es el interés  
muy poderoso" (18)

También Céfalo piensa conquistar la  
voluntad de Floris con dinero:

"Probaré con amor y dinero  
a conquistar su fe" (19)

Además de este aspecto de crítica hacia  
la mujer, se observa también en la comedia un  
intento de reproche que alcanza a muchos otros  
campos.

Además de las mujeres que aman por  
interés, critica también a las mujeres letradas,  
tópico este muy extendido en literatura:

"Pienso que vamos vendidos;  
que nunca los hombres llevan  
más peligro que tratando  
con mujeres bachilleras" (20)

También se acusa a las mujeres en su  
flaqueza ante el amor. Dirá Fabio al hablar del  
mito de Diana que comentamos anteriormente:

"¡Oh, cuantas con ser tan diosas,  
tienen flaquezas humanas!" (21)  
"Si a Diana llaman trina,  
será casta cuando es luna:  
la luna es húmeda y fría  
más en la tierra es Diana,  
y en el centro Proserpina:  
tales vemos las mujeres,  
que por la nobleza altivas,  
en la condición son flacas" (22).

El mismo Fabio hablando con su amada  
Elisa dirá:

"Porque a la mujer más casta  
sólo un antojo basta,  
que es golpe en vidrio, y no hay más"(23)

Se critica por otra parte el poder dañino  
de las mujeres, cuando ven que sus intereses son  
atacados o por otros motivos:

"Porque es con envidia y celos,  
áspid la mejor mujer" (24).

También son objeto de crítica cuando  
ocultan la edad:

"Que era fea confesó

pero calló que era vieja  
que hasta el eco en las mujeres  
la edad y los años niego" (25)

Dirá Fabio a su amo Céfalo hablando de la Aurora. Y, como no, también criticará el viejo tópico de los afeites y arreglos de las mujeres:

"Pero esto no es cosa nueva,  
que mil vestidas mujeres,  
a los que a gozarlas llegan,  
si la cáscara las quitan,  
se vuelven cosas más feas" (26)

Todas estas críticas hacia la mujer en variados aspectos están puestas en boca de Fabio, el criado, como acabamos de ver. Este mismo procedimiento lo emplea Lope también respecto a la crítica política, o todas aquellas alusiones que le pudieran comprometer. Como ya señalamos, el hecho de poner en boca del criado las afirmaciones como matiz crítico, hace que no figure el autor como responsable de las mismas y por lo tanto no poder ser sancionado por ello.

Aparte de estos comentarios de Fabio con un matiz crítico, también representa su papel de gracioso, con chistes y gracias cuya única función es humorística:



"Señor Gorgón, si en mi vida  
dijere cosa que vea,  
hagan los dioses salchichas  
de este cuerpo desdichado"(27)

Dirá Fabio a un gigante que le amenaza si  
va contando secretos de los dioses. Pero luego no  
cumple su promesa, confesando a su amo Céfalo que  
se encuentran en poder de la Aurora y su criada  
debido a un encantamiento. Entonces, tal y como  
le había prometido, recibirá su castigo:

"        No sé  
si era monte o si era prado;  
que en jumento transformado,  
de hierbas me sustenté.  
No sabía la ocasión,  
y un día una fuente clara  
me mostró la indigna cara  
de un animal de razón  
Y aunque me vi, ni por sueños  
del agua me enamoré,  
puesto Céfalo, que sé  
que hay Narcisos borriqueros" (28)

El gracioso, suele llevar siempre la  
parte ridículo o paródica de las hazañas:

"Temblando estoy; no he topado,  
belisa mía, en los días  
que en este palacio he estado,  
sino sátiras y arpías  
que en su lengua me han hablado.  
No se por donde me trujo  
a este monte mi fortuna;  
que si a tratar me redujo  
Belisa, gente cabruna,  
yo he de salir mono o brujo" (29)

Otro ejemplo lo encontramos cuando la Aurora descubre que Céfalo finge su amor. Entonces éste, le confiesa que le sucede desde que su criado Fabio descubrió que estaba sufriendo el efecto de un hechizo:

Céfalo: "Diome de mi loco engaño  
amigo Fabio.

Fabio: ¿qué has hecho  
qué has dicho?

Céfalo: ¿Y fui poco a poco  
mi desdicha conociendo

Fabio: Hoy me matan, me chupan  
brujos, simios y camellos,  
ya no saldremos de aquí" (30)

Otro gran tema que siempre aparece en las comedias de Lope es el honor. En esta obra aparece en múltiples ejemplos.

Las primeras alusiones a este tema aparecen en la conversación que mantienen Doristeo y Floris. Aquel dirá a su amada:

"Y ya sólo vive en mi  
la opinión de vuestro honor"(31)

Pero Floris se siente ofendida por el atrevimiento del Príncipe a declararse sin saber con seguridad que su marido ha muerto:

"¡Quien pensar pudiera  
que, contra mi honestidad,  
tan injusta libertad  
en vuestro valor cupiera!" (32)

Céfalo, cuando recuerda a su mujer, Floris, dirá a Aurora:

"Con esto Aurora, muriendo  
de celos de la hermosura  
de Floris, no estoy contento  
de tus regalos y gustos;  
que si hay honor de por medio  
no creas que hay hombre alegre  
con cuanto bien tiene el suelo"(33)

Y, también, a su criado Fabio:

"¿Qué hará ¡triste de mí! que dice Aurora  
que oír mi mal veré mi esposa amada  
si fue a mi honor y a su valor traidora?"  
(34)

Floris sigue firme en el amor a su esposo  
aunque le crea muerto aunque luego cambie de  
actitud, y así, hablando con su criada Elisa  
dirá:

"Vé, Elisa, y mira quien llama;  
que yo no pienso querer  
hombre en mi vida, ni ser  
contraria a mi honesta fama" (35)

El honor, como vimos al hablar de él en  
la introducción es un ente totalizador que afecta  
tanto a nobles y reyes como a criados. Así, Fabio  
también habla de este tema con su amada Elisa:

"Tienes, Elisa, razón;  
y aunque tu marido fuera,  
y de tu amor no tuviera  
ni mi honor satisfacción,  
no te probaré jamás"(36)

Por último Floris, tratando de convencer  
de su honestidad a su celoso marido dice:

"Pregúntale a Doristeo  
mi resistencia y valor  
y las fuerzas de mi honor  
contra su loco deseo" (37).

Como hemos señalado en otras ocasiones,  
las críticas a la corte son muy frecuentes en  
Lope, sobre todo en lo que se refiere a las  
intrigas y bajezas cortesanas. Así cuando Céfalos  
muy enfurecido pregunta a su esposa si son  
verdaderas las nuevas que ha oído de que se va a  
colver a casar Floris dice:

"Tendría  
de nuevas tan excusadas  
la culpa algún cortesano  
ocioso" (38)

En contraposición, la naturaleza supone  
un elemento puro donde se da la posibilidad de  
una vida tranquila y feliz sin las enervantes  
intrigas cortesanas. En la comedia esto se ve  
claramente en el episodio en que Aurora pide al  
pastor Felicio una cabaña para los esposos Céfalos  
y Floris:

Aurora: "No son sino dos casados  
que han dejado la ciudad  
para hacer de su amistad

testigos montes y prados

Felicio: "Pensé que era de la gente  
que paga en lisonjas vanas,  
que habla tardes y mañanas,  
y sabe más quien más miente.  
Pensé que era quien no da  
y de todo se aprovecha  
gente que nada sospecha  
en lo que interés le va"(39)

En esta comedia, hay un curioso episodio  
en el que Céfaló, poseído por un ataque de  
locura, confunde a Fabio con su amada Floris:

Céfalo: ¡¡Oh, Floris de mi vida!

Fabio: ¿Yo tu vida?

Céfalo: ¡Oh, dulce causa de mi amarga muerte!

vuelve a mis brazos, ¿Dónde vas perdida?

Fabio: Que no soy Floris sino Fabio: advierte que  
estás sin seso" (40)

El tema de la locura transitoria, debido  
sobre todo a razones amorosas, es un recurso  
empleado muy frecuentemente por Lope. Otras  
comedias en las que nos encontramos con la misma  
situación: locura transitoria del protagonista,  
son El Perseo y El marido más firme. Este recurso  
no parece tener un fin muy específico a no ser  
que sea, como en este caso, puramente humorístico  
al intervenir Fabio, el criado.

### TEMAS DE LA BELLA AURORA

- (1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjero, Observaciones Preliminares, en Obras de Lope de Vega, tomo VI, Madrid, Academia Española, Sucs de Rivadeneyra, 1896, págs IX-C XL.
- (2) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias pastoriles y mitológicas, Madrid, B.A.E., Tomo XIV pág 190.
- (3) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 194.
- (4) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 204.
- (5) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 220.
- (6) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 232.
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 235.
- (8) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 188.
- (9) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 201.
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 208.
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 217.
- (12) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 228.
- (13) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 211.
- (14) DIEZ BORQUE, José María, La sociología de la comedia española del siglo XVII, Madrid, Castalia, 1976, pág 64.
- (15) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Pág 196.
- (16) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 190.
- (17) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 191.
- (18) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 192.
- (19) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 210.
- (20) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 198.
- (21) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 201.
- (22) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 202.
- (23) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 202.
- (24) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 214.
- (25) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 219.
- (26) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 220.
- (27) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 203.
- (28) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 208.
- (29) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 201.
- (30) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 209.
- (31) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 205.
- (32) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 206.
- (33) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 209.
- (34) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 210.
- (35) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 212.
- (36) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 214.
- (37) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 221.
- (38) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 213.

**TEMAS DE**  
**EL AMOR ENAMORADO**



Como vimos en las fuentes, aunque el título parece que anuncia un drama sobre los amores de Psiquis y Cupido, conforme a la bellísima fábula de Apuleyo (que dio tema para otra comedia de Lope, hoy perdida), trata del mito de Dafne y Apolo.

En palabras de Menéndez Pelayo (1) la fábula de Apolo, Dafne y la serpiente Pitón ha sido una de las que con más frecuencia han sido traducidas e imitadas en la poesía moderna. Don Juan de Arguijo la redujo a un soneto; Gregorio Silvestre la había cantado en quintillas y el médico de Granada, Don Agustín Collado del Hierro hizo sobre ella un largo romance. El conde de Villamediana también la trató en un romance. También Quevedo, tres veces, por lo menos, la trató en sonetos y en quintillas, componiéndolo en su juventud.

También se trató el tema burlescamente como en la composición de Salvador Polo de Medina que alcanzó mucha popularidad durante el Siglo XVII, sirviendo de tipo a otras innumerables parodias mitológicas.

También don Francisco Nieto y Molina en su Fabulero tiene un poemita burlesco de Apolo y

Dafne.

Ya entre los griegos el combate de Apolo con la serpiente Pitón había sido tema musical. Por ejemplo, de Julio Pólux, en su Onomasticon se conserva una especie de sonata o concierto sobre el tema. Se remonta a más de 600 años antes de Jesucristo. Durante el Renacimiento se siguió con el tratamiento musical del tema por parte de Lucas Marenzio, de Florencia.

Octavio Rinuccini compuso la primera ópera sobre el tema titulado: Dafne.

En cuanto a la ópera alemana, la más antigua que se conserva es una Dafne también, de Enrique Schütz.

Tras la composición de Lope El amor enamorado que realiza sobre el tema, Calderón hace lo mismo con el Laurel de Apolo. Posteriormente hay una comedia de Salazar y Torres con el mismo tema titulada: Triunfo y Venganza de amor.

Como su título indica, el tema principal de la comedia de Lope es el amor. El hecho de que el amor fuese parte integral de la existencia diaria de Lope es bien conocido y ha sido

señalado en múltiples ocasiones. Es al mismo tiempo el rol principal de la mayor parte de su teatro.

Parece normal entonces que una de sus últimas obras lleve el título de El Amor Enamorado y que tuviera el amor como tema principal.

John B. Wooldrigde en su estudio sobre el tema (2) distingue en esta comedia tres tipos de amor: amor propio, amor erótico y amor paternal (3).

Al ser el amor propio la fuerza motivadora que produce el conflicto dramático de la obra, prefiere empezar analizando este aspecto. El amor propio aparece sobre todo en forma de vanidad, orgullo y envidia. La vanidad es el motivo inicial del primer arranque de la obra. En la vanidad de Febo, su búsqueda de gloria, continuada con la lástima por los sufrientes habitantes de Tesalia lo que le induce a bajar a la tierra.

Los otros dos aspectos de amor propio: envidia y orgullo, son el principio del inicial antagonismo entre Cupido y Febo. Los celos que Cupido tiene hacia el prestigio del dios Sol en

Tesalia, le inducen al asesinato de Pitón, lo que a su vez provoca la burla de Febo hacia la habilidad de Cupido con su arco, su principal razón de ser. Su envidia y orgullo heridos, demandan una satisfacción.

Un estímulo adicional es añadido por la vanidad ofendida de su madre Venus, herida por el aborrecimiento de Dafne a todo lo que ella representa como diosa del amor y por la falta de respeto de la ninfa hacia su persona.

El éxito de Cupido al vengar los insultos a su vanidad y a la de Venus termina eventualmente en la metamorfosis de Dafne en laurel.

Como consecuencia de esto, la vanidad de Febo y su amor propio son también heridos.

Él también tiene que vengarse para aliviar la injuria. Esto a su vez activa la pasión de Cupido por Sirena y la dramática tensión del Acto III.

Hay amor propio también en Dafne en forma de vanidad. Venus la llama: "Tan hermosa como soberbia" (4)

Es llamada vanidosa también por Silvia y Sirena

De todas formas, no la acusan de buscar la atención de los hombres, pero sí de disfrutar de la fama y atención que su belleza le proporciona.

El segundo tipo de amor tratado en la obra según este autor es el erótico (5), que según Erick Fromm define como " la búsqueda para la completa fusión y la unión con otra persona".

A pesar de que la pasión física sin amor es mencionada, los dos principales tipo de amor erótico tratados en la obra son recíprocos, representados en la literatura clásica por Anteros y Cupido (Eros) respectivamente. Anteros es mencionado brevemente por Venus, pero las tradicionales características y simbolismo de Cupido y Anteros, no juegan un rol en nuestra obra.

Cupido es simplemente un carácter en la obra y no representa amor recíproco ni un amor no correspondido. Mientras que el amor no correspondido es descompuesto y destructivo, el recíproco amor significa paz y armonía.

En su lección a Dafne en el acto I Venus pregunta retóricamente:

"¿Qué fiera corre este campo,  
qué ave en el aire vuela,  
que hasta tener compañía  
viva contenta y quieta?"(6)

Esta idea de que el amor recíproco de tranquilidad es gráficamente representada en el acto III cuando Cupido, satisfecho de que Sirena ha sido suya, se duerme, provocando la siguiente observación de Silvia:

"Cuando tiene el bien hallado  
duerme un amante mejor" (7)

Al comienzo del Acto I, Sirena expresa la seguridad producida por el amor de Alcino, que contrasta duramente con el miedo y la ansiedad provocadas en Dafne y Sirena por el amor no correspondido de Febo y Cupido.

El amor recíproco es introducido al principio de la obra como base de comparación y contraste para las dos principales partes de la acción de la obra que envuelven el amor no correspondido y sus consecuencias.

El amor recíproco está representado tanto por el amor refinado, idealista, típico de la novela pastoril (Alcino/Sirena), como por el amor llano, nada románico entre el gracioso y su oponente (Bato/Silvia)

Ya hemos visto en muchos ejemplos como este marcado contraste entre los cultivados amantes con su lírico y petrarquiano diálogo y los rústicos amantes con su cómico y burlesco intercambio, se encuentran en todo el teatro de Lope.

Alcino y sirena con su relación, establecen un equilibrio desde el principio de la obra que se verá interrumpido por el conflicto entre Febo y Cupido, y también entre sus respectivos confidentes: Diana y Venus.

Sólo se restablece de nuevo el equilibrio al final por un deus ex machina en forma del rey de los dioses, Júpiter, que desciende sobre su águila para restaurar la paz. El desenlace parcialmente arbitrario es necesario porque, además de suponer una respuesta de los dioses, es necesario cortar con el ataque a la naturaleza que llevan a cabo Venus y Cupido por un lado y Diana y Febo por otro con su violenta batalla. También es necesario porque la obstrucción hacia

el amor recíproco no puede ser tolerada. Este amor que lleva al matrimonio y a la propagación de la especie es el pilar fundamental de la sociedad civilizada y debe ser protegida.

Febo y Cupido se permiten forzar su amor sobre el objeto de sus deseos. Así, el amor recíproco no solamente es ensalzado por encima de todo, sino que también los que quieren imponer su amor sobre otros a la fuerza, son severamente castigados.

En contraste con los dos dioses, Aristeo, a pesar de ser un miembro de la realeza, no fuerza su voluntad sobre Dafne. La lección es que el hombre es impotente para forzar la voluntad de la amada y hacer que corresponda a su amor a la fuerza.

A pesar de que en la obra este amor forzado no está permitido, se da por otra parte una gran condena hacia las mujeres que olvidan su rol natural y desprecian a los hombres y al matrimonio. Estas mujeres son consideradas ingratas.

La falta de gratitud será la primera característica de Dafne, y justifica su transformación en laurel. Esto se hace evidente



por el uso repetido de la palabra ingrata y otras formas de ella. El propio padre de Dafne es el primero en llamarla así (como vimos en las fuentes), seguido por Venus, Sirena y Febo. Al final es reconocido por la propia Dafne después de su metamorfosis:

"Que para ejemplo de ingratas  
quiso el cielo transformarme  
en el que llamas laurel" (8)

Los fallidos intentos del Príncipe Aristeo para conseguir a Dafne nos ofrecen una nueva ocasión de mostrarnos el antipático retrato del carácter de la ninfa. Que desprecie a un dios no es muy incomprensible, puesto que hubo muchas ninfas y mujeres abandonadas por dioses, pero que desprecie a un encantador príncipe que la ama profundamente, debe ser síntoma de locura. Así la describe Sirena en el acto III.

Es patente a lo largo de la obra que las mujeres como Dafne desprecian a los hombres, son miradas con desagrado. En el acto I, Silvia da lecciones a Dafne sobre el tema:

"Hizo para los hombres la belleza  
por aumentar el mundo" (9)

Un poco después, Venus alude a la misma idea:

"¿Qué blasones, qué presumes  
ingrata a la naturaleza  
que no crió a la hermosura  
para vivir entre fieras?"(10)

Y, en el acto II, en una premonición de la tragedia de Dafne, Sirena exclama:

"¡Ah Dafne! Júpiter quiera  
que no pague la locura  
de emplear tanta hermosura  
en ir siguiendo a una fiera" (11)

Dafne, es llamada loca por Silvia y Sirena.

Lope parece decir que el desperdicio de tanta belleza, es un crimen contra natura y contra el creador y que debe ser castigo.

Dafne, en sus palabras finales después de ser transformada, reconoce su crimen contra natura y se arrepiente. Estas palabras reafirman la anterior predicción anterior de Sirena:

"Todas las que sois así

arrepentidas lloráis  
después que a todos vengáis,  
como lo espero de ti" (12)

Es el cielo el que castiga a Dafne por su ingratitud hacia su padre, hacia la sociedad y hacia la naturaleza. Por otra parte, Silvia y Sirena en contraposición, aceptan su papel como hembras y son recompensadas al final por ello.

Wooldridge (13) añade que la misma Venus representa en sus acciones los dos tipos de amor erótico vistos ya que por un lado, es la dulce diosa del amor, pero por otro lado, sus regalos son para muchos traicioneros, y destructores de la paz.

Este tipo de amor erótico, se puede observar a lo largo de la obra que se trasmite frecuentemente por los ojos. A través de la mirada se puede observar si el amante ha sido complacido o no, y también sirve para transmitir el mensaje de amor, como cuando el príncipe Aristeo informa a Corebo, su sirviente, de cómo se enamoró de Dafne:

"Rendíle, en fin, por los ojos  
cuanto supo y pudo amor,  
como suele al vendedor

el rendido los despojos"(14)

El último tipo de amor señalado por Wooldridge (15), es el amor paternal. En la obra, a pesar de ser breve su mención, sirve principalmente para entender el papel de los hijos en la sociedad, cuya obligación es obedecer a los padres. Dafne responde a su padre cuando éste quiere que se case:

"Perdona si el respeto, si el decoro  
por ley divina y obediencia humana  
debido a obligaciones naturales,  
fuera de prendas tales,  
te pierdo, pues no puedo obedecerte"(15)

Esta desobediencia no es mala por ella misma sino que significa también que Peneo no tendrá los nietos que había deseado. Este derecho tan legítimo que tanto la naturaleza como la sociedad han garantizado, será violado por Dafne.

Por otra parte, Febo y Cupido ofenden al amor paternal de Peneo y Lisenio (padre de Sirena), al no pensar en el matrimonio, yendo así contra las leyes de la naturaleza y de la sociedad. Sin embargo, Aristeo y Alcino si que piden permiso a los padres para casarse con sus hijas a diferencia de lo que hacen los dioses.

Cuando Sirena y su gente son raptados por Cupido y Diana, sólo la demostración de Liseno de amor paternal y de dolor, hará que sean devueltos por los dioses.

Además de estos tres tipos de amor tan importantes que señala Wooldridge (16) en su estudio, habla también de los puntos de vista conflictivos sobre el amor, el matrimonio y el papel de la mujer en la sociedad, que nos son revelados a lo largo de la obra. En primer lugar se observa la desinclinación que siente Dafne hacia el matrimonio desde el principio de la obra. En contraposición clara a ella estará la ninfa Sirena que aceptará el amor de los hombres desde el primer momento y por ello será recompensada.

Por otra parte, en el plano de los criados se dan las mismas situaciones de los amos, pero como hemos visto casi siempre, en clave paródica. Para ellos, según Wooldridge (17) el amor es un juego. En realidad, la obra en su totalidad se presenta como un juego.

En este juego el perdedor utiliza el amor como instrumento de venganza. Hay muchas alusiones a los juegos y concurso. Por ejemplo el fracaso de Bato en los juegos pitianos parodia la

pérdida de prestigio de Cupido cuando Febo conquista la Pitón. Otro ejemplo lo encontramos cuando las dos ninfas: Dafne y Sirena, son coronadas como las mejores en todas gracias, entre las cuales está el Cantar. Esto viene a simbolizar el papel que cada una juega como Sirenas de amor de Febo y Cupido.

Este autor (18) concluye diciendo que el tratamiento del amor que realiza Lope, y más claramente expresado en el mito de Apolo y Dafne, revela mucho sobre las actitudes contemporáneas en relación a los sexos y el papel de la mujer en la sociedad.

Además de estas características del amor señaladas, también se podrían encontrar en la obra alusiones respecto al amor entre iguales, que como hemos visto es una de las bases de la concepción amorosa de Lope, sin la cual no se puede dar el amor que lleve a buen término. Hay veces en que el amor aparece como igualador social, pero está claro que no puede extraérsele a estas escasas citas al respecto más que el valor del mero tópico literario. En este caso, el dios Cupido, lleno de tristeza porque Sirena no le corresponde, dirá a su madre:

"Porque todos dicen  
que quiere un pastor;  
como es igual suyo  
presto se rindió,  
que amores iguales  
verdaderos son" (19)

Se da ya por sentado que el amor es el tema principal y motor de esta comedia, pero, como hemos venido haciendo en el resto de las obras mitológicas, se pueden descubrir en estas alusiones otros muchos temas que preocupan a Lope y que configuran su abarcador mundo dramático.

La avaricia que provoca en Silvia el anillo que Cupido ha dado a Bato, hará que corresponda al amor de este:

Bato: "Mira qué anillo".

Silvia: "Soy corta de vista  
en mi mano quiero verle"

Bato: "Pues jura primero"(20)

Una vez Silvia tiene el anillo en su poder, se olvidará del juramento hecho a Bato. Entonces éste, viéndose engañado, decide vengarse diciendo que de la tripa de la serpiente Pitón ha salido una nueva serpiente cuya misión es devorar a :

"Las que engañan y después  
lo que prometen defienden,  
las que piden, las que venden  
el amor por interés  
las ingratas, las crueles.." (21)

Entonces Silvia corresponde ya de verdad a Bato, pero sólo por miedo a ser devorada por este monstruoso animal.

Esta escena es el correlato paródico a lo señalado anteriormente por Wooldridge (22) cuando hablaba de la ingratitud del personaje principal: Dafne. Aquí también es ingrata la criada, pero no recibirá el cruel castigo de Dafne porque se arrepiente a tiempo, aunque este arrepentimiento haya sido movido por el interés.

José M<sup>a</sup>. Díez Borque (23) explica que las joyas regaladas tienen un valor simbólico. Se mantenían como restos de prácticas cortesanas entre amantes nobles. Los criados parecen reflejar el ideal máximo de la época que era parecerse lo más posible a la nobleza y sus formas de vida.

La contraposición entre los criados, jocosos y groseros, y el refinamiento de sus amos nobles o de los dioses, es palpable en la obra:



Febo: "No hayas miedo que te injurie  
yendo conmigo; que soy  
Febo, el autor de la lumbre  
celestial; yo soy Apolo"

Bato: "Señor Pollo, el que nos hunde  
a rayos en el verano  
y en el invierno se escurre;  
por acá los labradores  
se quejan que no madure  
las cosas cuando es sazón (24)

Bato, que como hemos visto es el gracioso de esta obra, mantiene sus frases chistosas hasta el final, aunque choquen con la situación. Por ejemplo, cuando Júpiter desciende con su águila para arreglar la situación amorosa de los personajes y por lo tanto cuando ya se ha llevado a cabo el final feliz, Bato exclamará:

"Señor Júpiter sagrado,  
antes que se vuelva al cielo  
en ese buitre volando,  
mande a Silvia que me quiera" (25)

En esta comedia, Lope vuelve a utilizar la alegoría como vimos que hizo también en Adonis y Venus y en El Perseo. En esta ocasión, aparece cuando Sirena y sus acompañantes son raptados por Cupido; una vez en su palacio, que quienes son

Cupido responde:

"Los celos, que van tras mé  
lince en toda traición,  
la fineza, la ocasión,  
la esperanza y la mudanza" (25)

El uso que hace Lope en ocasiones de la  
alegoría ya quedó comentado en las obras en que  
apareció anteriormente.

### TEMAS DE EL AMOR ENAMORADO

- (1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjero, Observaciones Preliminares, en Obras de Lope de Vega, tomo VI, Madrid, Academia Española, Sucs de Rivadeneyra, 1896, págs IX-C XL.
- (2) WOOLDRIDGE, J.B.: "The theme of love in L'S El Amor Enamorado", B.C. XXVII (1975), págs 101-108.
- (3) WOOLDRIDGE, J.B., Op. Cit pág 101.
- (4) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias pastoriles y mitológicas, Madrid, B.A.E., Tomo XIV, pág 250.
- (5) WOOLDRIDGE, J.B., Op. Cit pág 102.
- (6) WOOLDRIDGE, J.B., Op. Cit pág 250.
- (7) WOOLDRIDGE, J.B., Op. Cit pág 281.
- (8) WOOLDRIDGE, J.B., Op. Cit pág 268.
- (9) WOOLDRIDGE, J.B., Op. Cit pág 249.
- (10) WOOLDRIDGE, J.B., Op. Cit pág 250.
- (11) WOOLDRIDGE, J.B., Op. Cit págs 262-263.
- (12) WOOLDRIDGE, J.B., Op. Cit pág 263.
- (13) WOOLDRIDGE, J.B., Op. Cit pág 104.
- (14) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 248.
- (15) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 249.
- (16) WOOLDRIDGE, J.B., Op. Cit pág 101.
- (17) WOOLDRIDGE, J.B., Op. Cit pág 105.
- (18) WOOLDRIDGE, J.B., Op. Cit pág 106.
- (19) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 273.
- (20) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 265.
- (21) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 265.
- (22) WOOLDRIDGE, J.B., Op. Cit pág 105.
- (23) DIEZ BORQUE, José María, La sociología de la comedia española del siglo XVII, Madrid, Castalia, 1976, pág 67. (24)
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 246.
- (25) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 284.
- (26) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 281.

**NATIVIDAD VALENCIA LOPEZ**

**T E S I S D O C T O R A L**

**ESTUDIO DE LAS  
COMEDIAS MITOLOGICAS  
DE LOPE DE VEGA**

**TOMO II**

**DIRECTOR: D. JOSE MARIA DIEZ BORQUE**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA**

**FACULTAD DE FILOLOGIA**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**1994**

**E S T R U C T U R A**  
**DE LAS**  
**COMEDIAS MITOLOGICAS**  
**DE**  
**L O P E   D E   V E G A**

En un principio podemos basar nuestro estudio de estructura en las dos nociones básicas de la estructuración externa: las principales son la escena y el acto. Una y otro eran desconocidos en el drama medieval; ambos son oriundos de la teoría y práctica del humanismo que, a su vez, fue a buscarlos en el drama latino, especialmente en Séneca.

Señala Kayser (1) que según el uso predominante, el principio y el fin de una escena están determinados, respectivamente, por la entrada o salida de personajes, de modo que, dentro de la misma escena hay en el escenario el mismo número de personas. Como se ve, la escena así definida está determinada por meros indicios externos, y puede ocurrir muy bien que para constituir una verdadera unidad dentro de la acción dramática sean necesarias dos o más escenas.

En efecto, hay dramaturgos que conciben la escena de modo más interno, es decir, como parte de la acción dramática, de suerte que puede haber entradas o salidas de personajes dentro de la misma escena. Pero siempre se ha vuelto al

concepto de la escena en su sentido externo. El hecho de haberse desarrollado y conservado esta costumbre se basa, en primer lugar, en la conveniencia del director artístico; éste necesita una división conforme con el número de actores que en cada caso se necesitan.

Mientras que la escena, sirve sobre todo como medio de división puramente externo, que encuentra su justificación en la práctica teatral, sin referirse a la construcción interna del drama, lo que ocurre con el acto es diferente. Más exactamente; en el curso de su evolución el acto es concebido cada vez más claramente como parte de la acción dramática . Antiguamente se dio también al acto una interpretación puramente externa; el acto era una parte del acontecimiento dramático, que se desarrollaba en un mismo lugar.

En el Arte Nuevo de Lope de Vega (2) encontramos claras referencias a esta estructuración externa del drama:

"El sujeto elegido, escriba en prosa  
y en tres actos de tiempo le reparta,  
procurando, si puede en cada uno  
no interrumpir el término del día.  
El capitán Vurúes, insigne ingenio,

puso en tres actos la comedia, que antes  
andaba en cuatro, como pies de niño,  
que eran entonces niñas las comedias;  
y yo las escribí, de once y doce años,  
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos,  
porque cada acto un pliego contenía;  
y era que entonces en las tres distancias  
se hacían tres pequeños entremeses,  
y, ahora, apenas uno, y luego un baile,  
aunque el baile lo es tanto en la comedia  
que le aprueba Aristóteles y tratan  
Ateneo, Platón y Jenofonte,  
puesto que reprehende el deshonesto,  
y por esto se enfada Calípides,  
con que parece imita el coro antiguo.  
Dividido en dos partes el asunto,  
ponga la conexión desde el principio,  
hasta que vaya declinando el paso,  
pero la solución no la permita  
hasta que llegue la postrera escena,  
porque, sabiendo el vulgo el fin que  
tiene, vuelve el rostro a la puerta y las  
espaldas al que esperó tres horas cara a  
cara, que no hay más que saber que en lo  
que para.

Quede muy pocas veces el teatro  
sin persona que hable, porque el vulgo  
en aquellas distancias se inquieta  
y gran rato la fábula se alarga,



que, fuera de ser esto un gran vicio,  
aumenta mayor gracia y artificio.

Comenta Juan Manuel Rozas (3) respecto a estos versos que el cuerpo central del apartado lo forman dos núcleos: el primero tiene su centro en lo que podemos llamar la división tripartita de la comedia, a la que añade una brevísima historia de como se pasó a los tres actos, y el segundo en la división dual.

Comenzando con el primer núcleo nos encontramos en principio con un consejo, dicho de pasada, pero que a nosotros nos habrá de detener que atañe a la composición y también a la invención. Se trata del primer verso donde dice que una vez elegido el tema "lo escriba en prosa". Literalmente parece no tener alternativa el entendimiento de este pasaje: Lope propone al dramaturgo que haga un resumen o síntesis, o guión en prosa, del argumento de la obra, repartiéndolo -como dirá enseguida- en tres partes o actos. Podríamos preguntarnos si en verdad esto se hacía de verdad o si lo hacía Lope alguna vez. La primera dificultad que surge ante esta pregunta es que no se ha conservado ni uno de estos resúmenes. Rozas señala que Menéndez Pelayo piensa que el Fénix jamás siguió este consejo y que podría proceder no de su

experiencia sino de la tradición literaria, habiéndolo tomado de la poética de Jerónimo Vida. Contra este lógico pensamiento Rozas piensa que existen tres pruebas que juntas pueden hacer creer en la seguridad de que ocasionalmente Lope y sus contemporáneos hacían este guión. La primera es una conjetura: si muchas obras se escribieron entre dos o tres dramaturgos - generalmente si eran tres cada uno hacía un acto- y se escribieron estando separados, cada cual en sus casas, como prueba lo que cuenta Montalbán en la Fama Póstuma (4), que, quitándole exageraciones, parece una anécdota real, es lógico que al menos cada dramaturgo se retirase a trabajar con un pequeño plan en la cabeza para desarrollarlo. Este plan podría, muy lógicamente, haberse fijado por escrito: ya sea creando la colaboración este uso; ya sea aprovechando el uso frecuente o esporádico en favor de la colaboración; ya sea, al menos, aprovechando una recomendación de dómines y rétores.

El segundo hecho es documental. Gil y Zárate atestiguó, a mediados del siglo pasado haber visto un manuscrito de Lope del que habla de una manera inequívoca y seria, en el que dice:

"Se ve además que en algunas de sus comedias, si no en todas, escribía primero el plan, no por actos ni escenas, sino formando una

pequeña novela" (5)

Hay un tercer testimonio, no aducido por la crítica, que viene a reforzar la autoridad lo antes dicho. Pellicer, en su Idea de la comedia de Castilla, escrita el mismo año de la muerte de Lope, nos declara en uno de sus preceptos:

"Para todo lo apuntado será el último precepto escribir primero la traza o maraña de la comedia en prosa, y allí haciendo cuenta que se representa una novela, ir reparando en las impropiedades que puede haber. Luego vestilla de los versos que fuere capaz el embuste" (6).

Viene luego la parte más interesante y central de este primer núcleo cuando pasa a dividir la comedia en actos. Y aquí nos da detalles, tanto técnicos como históricos, valiosos. En primer lugar, indica el número de jornadas, tres, sobre el que luego volveremos. En segundo lugar, nos dice que procure en cada uno "no interrumpir el término del día", criterio personal importante sobre la unidad del tiempo, y que convendría saber hasta que punto Lope lo cumplió.

Expone luego, cómo fue el capitán Virués el que puso en tres actos la comedia, hecho que

se produjo ya en vida de Lope pues él mismo, de niño, las escribía de cuatro actos, y en efecto, cuatro tiene Los hechos de Garcilaso. Y en otras de las conservadas se notan indicios muy probables de refundición de cuatro a tres actos. Por tanto esto debió producirse en la década de los ochenta, o muy poco antes, para el propio Lope, y tal vez en un momento preciso y definitivo. El número de tres se impuso totalmente y de acuerdo con la propia estructura dramática en fórmula de triángulo que asciende hacia el climax y hacia el nudo, y desciende hacia la solución en los tres tiempos consabidos: planteamiento, nudo y desenlace aunque el nudo pueda ocupar parte del primer acto, y ocupe por mandato expreso de Lope, un gran trecho del tercero.

Como hemos visto anteriormente en los versos del Arte Nuevo de Lope, se dan ciertas reglas para escribir una comedia. El primer acto debe presentar la exposición, el segundo el enredo y el tercero la solución o desenredo. Pero la comedia nunca resultó de la misma manera en que Lope la había prescrito.

La exposición podría aparecer en cualquier parte donde se necesitara para dar información. Hesse (7) señala que usualmente se

encuentra la exposición en forma de diálogo entre personajes secundarios o entre criados al abrirse el Acto I, o en largos soliloquios.

Aunque el diálogo y el monólogo son los principales modos de conducir la exposición, no son los únicos. Otro es la acción que pasa en las tablas, y aún otro es la forma simbólica anterior. Muchas veces esta "postrera escena" era anticipable, como hemos visto en las comedias mitológicas en el caso de los oráculos y, como señala Forastieri (8) el desenlace de un equilibrio catárquico y restaurador cerraba, *ex-machina*, la función. Señala que hacia ese carácter fialista se han encaminado las aportaciones más sólidas sobre la particularidad estructural de la comedia.

Este mismo autor señala (9) que a pesar de la división entre actos y escenas, no siempre sigue Lope la curva de la acción a pesar de lo que afirma en el Arte Nuevo

"En el acto I ponga el caso,  
en el segundo enlace los sucesos  
de suerte que, hasta el medio del  
tercero, apenas juzgue nadie en lo que  
para" (10)

En cierto modo, la estructura tripartita es idéntica a la quíntuple del teatro griego, isabelino, o francés clásico. En éstos, en ambos lados del triángulo que suben hacia el vértice de la altura, se sitúan los actos 2 y 4, sumándose al 3 y central. Esta estructura en cinco actos favorece al llamado por Brecht teatro aristotélico (11), mientras que el de tres jornadas tiende a favorecer la estructura épica, todavía más favorecida hoy con la división de dos actos o partes. Es tan importante la división en tres actos como señala Rozas (12) que da un testimonio dado por Pellicer "Cada jornada debe constar de tres escenas, que vulgarmente se dicen salidas a cada escena le doy trescientos versos, que novecientos es suficiente para cada jornada" (13). Es de notar la estructura basada en el número tres: tres actos, tres escenas mayores o salidas, trescientos versos cada escena, y, por tanto unos tres mil versos en toda la obra.

La historia del número de actos en nuestro teatro no se puede trazar con rigor cronológico. Después del solo acto, que perdurará hasta el fin en el Auto Sacramental de nuestro teatro primitivo, nos encontramos que por razones clasicistas, tanto un Torres Naharro, como parte de los trágicos, fijaron los dramas en cinco actos, como el propio Lope lo atestigua. Y,

también Argensola (lupercio) que en la loa de su Alejandra (1581-1585) hace decir a la propia comedia que le habían quitado -en esos años, se entiende- un acto, ya que solía estar siempre antes dividida en cinco. El que antes o después Virués, como dice Lope, sea el que fije en tres actos la división no es nada seguro, aunque lo diga él mismo en su Semíramis.

Morel-Fatio cree que fue Avendaño el primero en hacerlo(14). Además, en esta evolución Lope silencia por lo menos dos nombres que quizá le eran incómodos, y tal vez alguno más que hoy desconocemos. En efecto, Juan de la Cueva decía tajantemente en 1606 que él había reducido un acto de los cinco (15). El otro nombre es el de Cervantes, quien asegura en su tardío prólogo a las Comedias y Entremeses (1615), que él había pasado de cinco actos a tres. Virués era hombre que no incomodaba a Lope; Cervantes sabemos que sí. Y el silencio que en la obra de Lope se cierne sobre Juan de Cueva parece muy significativo. Claro que este proceso pudo ser múltiple e independiente. Cueva en Sevilla, Virués en Valencia, Cervantes en ruta por Castilla y Andalucía, pudieron realizar lo que era una tendencia de la época, la reducción de cinco a tres actos, que se consolidó entre todos. Y en esto intervendrían seguramente otros

dramaturgos hoy olvidados o con obra perdidas.

Kayser (16) piensa que la historia de la literatura ha demostrado que la práctica de las tres jornadas se encuentra ya en Antonio Díez (Auto de Clarindo, hacia 1535) y Francisco de Avendaño (Comedia Florisea, 1551). Ambos principios de división pueden apoyarse en autoridades clásicas. El comentador de Terencio, Donato, llegó a la división en tres actos partiendo de un esquema compuesto de "prótasis" (introducción), "epítasis" (conflicto) y "catástrofe" (desenlace). En cambio a Horacio le parecía conveniente la división en cinco actos, adoptada más tarde por Séneca para sus tragedias. También en este terreno se manifiesta la peculiar selección y elaboración de la antigüedad en la Península Ibérica, cuyo renacimiento particular ha sido discutido tan apasionadamente.

De acuerdo con las poéticas renacentistas, la división en cinco actos, adoptada más tarde por Séneca para sus tragedias. También en este terreno se manifiesta la peculiar selección y elaboración de la antigüedad en la Península Ibérica, cuyo renacimiento particular ha sido discutido tan apasionadamente.

De acuerdo con las poéticas



renacentistas, la división en cinco actos se hizo obligatoria para la tragedia francesa.

Su autoridad reforzólo en Inglaterra y en Alemania una tradición propia, oriunda del humanismo. Debilitado el influjo francés, aquella tendencia continuó tan vigorosa que los teóricos de los tres países la consideraron como radicada en la naturaleza misma del drama. La teoría representativa del siglo XIX, fue la Técnica del drama de Gustav Freytag. Freytag, basaba la división en cinco actos en la división en cinco parte inherente a una verdadera acción dramática: exposición, intensificación, culminación con pericia, declinación y desenlace. A su juicio, eran éstas las partes naturales de la estructura interna, que habían de reflejarse en la externa. Hay otras justificaciones que se dan a los cinco actos como por ejemplo la del italiano Castevetro: "La divisione maggiore et perfetta non dee pasare il numero del cinque naturalmente, poiche si vede che la natura ci ha fornita la mano con cinque dita e non con piú, su le quali come in luogo proprio della divisiones sogliamo allogare ed affidare le parti divise" (17)

Pero cuando la teoría creía haber dicho la palabra decisiva comenzó a perder estabilidad el terreno. El drama naturalista de Ibseb,

gerhart Hauptmann, etc, usaba también frecuentemente cuatro o tres actos. Y entre los dramas del neorromanticismo los hay que constan sólo de un acto (Maeterlinck, Yeats, Hofmannsthal, etc).

Por último, cada vez se encontraban más dramaturgos que, sin atender a la división en actos, articulaban sus obras en escenas y "cuadros", estando los cuadros determinados externamente por la unidad de lugar, pero conservando absoluta independencia en cuanto al número.

El historiador de la literatura puede completar esto con la observación de como ya en el Romanticismo se interrumpía, bastantes veces la tradición en la construcción externa.

Kleist, por ejemplo, prescindió de la división en actos en su tragedia Phentesilea y en la comedia Der Zerbrochene Krug.

El caso de la división en actos, es un problema planteado hace ya siglos, precisamente porque, en contraste con la escena, el acto ejerce su función en la estructura interna del drama. Pero con la simple comprobación de si se ha utilizado o no la división en actos y cuántos

son éstos, se ha adelantado aún poco.

En un drama de cinco actos, por ejemplo,. hay que averiguar si estos son realmente unidades interiores del todo y si se corresponden con la estructura formulada por Freytag. Si es así, hálbase entonces del principio estructural tectónico, o bien de la forma cerrada, en contraste con el principio de estructuración atectónica, es decir, con la forma abierta. Posteriormente ya señalaremos los principales estudios que se han publicado respecto a un estudio estructural del teatro barroco y más concretamente en Lope de Vega.

Señala Kayser (18) que aunque no siempre de modo convincente, se ha intentado probar en Kleist y en otros románticos y neorrománticos la existencia de principios constructivos musicales. El propio Kleist da pie a esta opinión al decir que ha encontrado en el contrapunto las explicaciones más profundas sobre la índole de la poesía. Otros contemporáneos demostraron su afinidad con la música mediante títulos o subtítulos, como sinfonía, scherzo, etc.. También la literatura, refleja el gran interés que por entonces despertó la sinfonía.

como forma de valor propio, y forma de

gran importancia, la sinfonía no se desarrolló hasta el siglo XVIII, siendo su nombre hasta entonces sinónimo de obertura, preludio. fue Th. Gautier quien, en la titulación, sirvió de enlace entre el romanticismo y el simbolismo con su Symphonie en blanc majeur (1852). R. Darío, que con sus Prosas Profanas (1896) introdujo el simbolismo en Hispanoamérica, rindió homenaje al principio de su poema Bouquet al "Poeta egregio del país de Francia" y a su "Sinfonía en blanco mayor".

Centrándonos en nuestro Siglo de Oro, y en lo que a representación de comedias se refiere, Diego Marín (19) también insiste en la importancia de la comparación con elementos musicales. Este autor piensa que la significación de muchos aspectos formales de la comedia (verso y estructura) se comprende mejor pensando en términos musicales, como si fuese una sinfonía cuyos motivos se entrelazan, contrastan y repiten quedando sin embargo armonizados por su contribución al tema principal.

Hasta ahora hemos visto que los actos o jornadas son tres, a continuación vamos a tratar de como se introduce en cada uno la materia. Concretamente este aspecto es nombrado por Lope en los versos que ya citamos de "en el acto

primero ponga el caso". Este es refrendado por Pellicer y minuciosamente detallado en su precepto séptimo que dice:

"El séptimo precepto es de la maraña o contexto de la comedia. La primera jornada sirve de entablar todo el intento del poeta. En la segunda ha de ir apretando el poeta con artificio la invención y empeñándola siempre más, de modo que parezca imposible desatarla. En la tercera de mayores vueltas a la traza y tenga al pueblo indeciso, neutral e indiferente o dudoso en la salida que ha de dar hasta la segunda escena, que es donde ha de comenzar a desplegar el laberinto y concluirlle a satisfacción de los circunstantes"

(20)

En efecto, este es el uso, estructura tripartita de la comedia lopista; sin embargo ahora habla de una división dual de la comedia: conexión y solución. Rozas (21) señala que Juana de José ha aclarado el pasaje y su incongruencia con las citas tripartitas anteriores al darse cuenta de que está traduciendo a Robortello, como ya señaló Morel-Fatio (22). Es curioso y explicable este pasaje. Sobre la propia experiencia de Lope como dramaturgo, al caer en la zanja de los nombres sagrados y la erudicción, y sólo porque quiso documentar la palabra baile

(tan diferente en su teatro a la que fue en la antigüedad y a lo que es hoy), se vuelca sobre Robortello y lanza la obligada y consabida teoría de la conexión y la solutio. A estos versos:

"Dividido en dos partes el asunto,  
ponga la conexión desde el principio  
Hasta que vaya declinando el paso,  
pero la solución no la permita  
Hasta que llegue a la postrera escena"

(23)

En los que como vemos lanzan una teoría definida de la conexión y solución del asunto, añade una corrección, como queriendo subsanar un olvido grave dándonos estos cuatro versos fundamentales, como señala Rozas (24) por su evidencia y claridad:

"En el acto primero ponga el caso,  
en el segundo enlace los sucesos  
de suerte que hasta el medio del tercero  
apenas juzgue nadie lo que para" (25)

Parece que en la solución dual sigue a Robortello directamente. Pero para elegir este pasaje robortellesco pesaba grandemente toda la tradición clásica, para la que era obligada la doctrina de la conexio-solutio. La encontramos

muy bien expresada en Cascales pero refiriéndose a la tragedia y no a la comedia; y claro, no a la tragicomedia. Lope, como dramaturgo de comedia nueva, no necesitaba la *conexio.solutio* porque la mayoría de la veces la mutación fortuna-desfortuna o viceversa no encaja sino en la pura tragedia clásica. Pellicer lo comprende y abandona esta terminología (26) Lope, con su *Robortello* a ojo, tiene que decir lo experimental y tiene que traducir también lo libresco; así queda bien consigo y con los oyentes.

Hesse (27) señala que la acción está dispuesta en una o más escenas a las que llama unidades o bloques de acción. Un bloque de escenas desarrolla una idea dramática, una acción intenta alcanzar una unidad de impresión y a veces contienen en sí los principios de la acción secundaria.

El próximo bloque de escenas puede tratar de una agrupación nueva de personajes y puede desarrollar un móvil nuevo. Así hay que procurar hallar la relación entre el bloque nuevo y el anterior, lo que añade y lo que modifica.

Por otra parte Kayser (28) respecto a la estructuración de la acción señala que en el drama debería preguntarse en primer lugar cual es

la sustancia determinante de la estructuración. A la sustancia que se desarrolla en el drama podemos llamarla análogamente "proceso dramático". Vemos, pues que la construcción de un drama está determinada en último término por fuerzas más profundas que sólo pueden estudiarse en el capítulo dedicado a la historia de los géneros. Por lo tanto hay que desarrollar un esfuerzo para estudiar exactamente la estructuración de un drama. Para ello se necesita conocer otros elementos estructurales además de la escena y el acto. Son muy útiles por ejemplo los conceptos morfológicos de que se sirvió G. Freytag para su teoría, términos técnicos muy corrientes en la investigación. Así, en todos los análisis de estructuración de un drama debe preguntarse cómo hizo y coordinó el autor la exposición; es decir, como da a conocer la situación inicial de los personajes y circunstancias, así como los antecedentes que constituyen la situación en que la acción va a buscar origen. A continuación deben observarse los factores excitantes "(erregendes Moment, inciting moment), a los que se oponen los "factores retardantes" (retardierendes Moment, moment of last suspense), que parece que detienen o desvían el desenlace. Es necesario además averiguar en la construcción, cuales son las escenas principales cuáles las secundarias,



donde están y cómo se preparan los momentos culminantes y como se articulan los actos entre sí.

Dentro de la dramática ibérica, como sigue diciendo Kayser (29) es de especial interés -y de interés europeo- el drama de Gil Vicente; representa el punto culminante de aquella dramática que, sin estar totalmente libre de los influjos del humanismo, no se deriva de éste en su parte esencial. El análisis de la estructuración es uno de los caminos más prometedores para llegar a la esencia del arte dramático de Gil Vicente.

La negligencia frente a la unidad de acción y la ausencia de una estructuración rígida ha de entenderse mediante una interpretación positiva de la esencia de cada drama, ya se trata de Gil Vicente o de Hans Sachs, ya del drama español o de los expresionistas. Reside aquí uno de los problemas más interesantes de la historia de la literatura, para cuya solución hay que dejar a un lado todos los principios.

Un aspecto muy interesante a tratar en la comedia de Lope y que nos atañe en este aspecto es el de la duración de la comedia. La duración de la misma, como señala Rozas (30) está en la

relación con la composición y especialmente se empareja con los versos 219-221:

"Y yo las escribí de once y doce años  
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos,  
porque cada acto un pliego contenía" (31)

Romera Navarro (32) estudia estos versos aisladamente en un trabajo que ocupa el capítulo V de su libro y que se titula Sobre la duración de la comedia

Lope en su niñez había escrito comedias de cuatro actos (en cuatro está dividida Los hechos de Garcilaso) y de a cuatro pliegos, comedias que serían de una extensión aproximada al tercio de las normales en su madurez.

En los tres versos citados, Lope proclama una longitud de tres actos por cuatro pliegos, es decir, de doce pliegos. Si el acto tenía cuatro pliegos, entonces tenía cuatro cuadernillos de cuatro hojas, es decir, dieciséis hojas. La medida de la comedia se podía hacer en tres unidades: los pliegos, los versos o el tiempo.

Sin duda los versos como hoy se miden es lo más exacto, pero señala Rozas (33) que no nos extrañemos de que Lope hable de pliegos desde un

punto de vista práctico, material, como hoy hablamos de un artículo que no exceda de veinte holandesas a máquina a dos espacios.

Contando en versos, Romera nos reúne unos datos interesantes hoy muy divulgados. Los autores de la época estiman que unos tres mil versos eran una media normal. Así lo dice Boyl.

Pellicer habla de 900 por acto, es decir 2.700 (34). Parece ser que de la escuela de Lope a Calderón, se produjo un cierto aumento en la extensión . La teoría que lanza Rozas (35) respecto a la extensión de la obra en Lope consiste en que en las obras históricas donde Lope inventa poco y sigue sobriamente la crónica suelen ser cortas.

Llamativamente breve es Fuenteovejuna que tiene 2.453 versos solamente, frente a la de Cristóbal de Monroy, que tiene 3.270. Sin embargo en obras de amor y enredo, o simplemente urbanas en que no sigue una fuente y, por tanto inventa mucho, hace obras mucho más largas. Un modelo sería El perro del Hortelano, con sus 3.383 versos. Las comedias mejor escritas de Lope, tipo El Caballero de Olmedo o El castigo Sin Venganza, se aproximan a las medidas que da Pellicer, entre 2.700 y 3.000 versos.

Si medimos la obra por el tiempo que dura la representación, sabemos que el espectáculo podía durar de dos a tres horas.

Empezaba a las dos en invierno y a las cuatro en verano. Por críticos y costumbristas conocemos que su duración era de poco más de dos horas.

Además de los problemas que hemos señalado anteriormente en la manera de analizar exposición, nudo y desenlace, también interesa señalar que en general todos los dramaturgos del Siglo de Oro desarrollaron con frecuencia una acción secundaria y otra paralela para aumentar el impacto de la acción principal en el público.

Raras veces, es la intriga secundaria un mero apéndice de la principal; más bien están unidas de tal manera que cualquier escisión destruyera la unidad esencial y la belleza que el autor quería expresar como señala Hesse (36)

Este mismo autor dice que a veces se ha adjudicado a la acción secundaria una base sociológica y a la principal una psicológica. Él piensa que esto es una simplificación extremada porque a menudo las dos acciones son interdependientes y correlativas al punto de que

es imposible separarlas y partes del aspecto psicológico y sociológico hayan de encontrarse en ambas ocasiones y se asocia con una cuestión moral.

Diego Marín (37) siguiendo esta misma línea señala que las comedias mitológicas no sólo presentan estas dos acciones: principal y secundaria, sino que a veces tienen una trama muy compleja y episódica, de hasta cuatro hilos enlazados cuya diversidad se compensa por el efecto unificador de un paralelismo formal muy a tono con su lirismo.

Suele añadir a la fábula mítica una subintriga pastoral (dentro de las comedias mitológicas por supuesto) de libre invención pero que no le da carácter autónomo como en las comedias históricas por ejemplo, sino que la articula orgánicamente en la intriga principal como en las comedias novelescas.

Para este mismo autor (38) las comedias mitológicas son, a pesar del nombre de las tragedias o tragicomedias, verdaderas comedias de enredo por su tono y asunto, de más valor lírico que dramático, y su estructura así lo refleja al ofrecer una trama múltiple pero unificada con varias intrigas eslabonadas a la principal, en

relación de interdependencia.

El enlace orgánico de varias acciones en torno a una central, será el principal criterio unificador de estas comedias, aunque también se da a veces en ellas el desenlace temático.

El perfeccionamiento técnico más visible en Lope consiste, no en la simplificación de la fórmula barroca sino en la tendencia a comentar la multiplicidad de motivos y de acciones por una estructura paralelística que llega en ocasiones a la más perfecta simetría. En dicha fórmula la intriga secundaria queda más estrechamente integrada que nunca en la trama general, pero junto a ella Lope sigue empleando otra fórmula, con intriga secundaria separable, en los mismos términos de siempre.

Estos son los siguientes: sólo usa la intriga secundaria en ciertas comedias de carácter histórico-legendario, ya sean de asunto humano o divino, y llámense o no tragedias o tragicomedias. Cuando dramatiza el material de una fuente sin seria intención edificante o ejemplificadora, o sea como mera fábula de entretenimiento, entonces lo maneja como si fuera material de libre invención e incorpora la subintriga a la trama general, donde quedan

libremente mezclados lo ficticio y lo histórico. Sin duda Lope está muy influido por la preferencia general de su tiempo hacia la comedia de intriga.

La contribución de la intriga secundaria a estas comedias de entretenimiento es sólo aumentar la intensidad de la acción con enredos adicionales. El gusto barroco compelia al confuso abigarramiento de motivos diversos y el arte del comediógrafo se cifraba en su habilidad para combinar todos estos elementos dispares y reducirlos a cierta unidad dentro de la multiplicidad.

Llega a ser tal el paralelismo de figuras e intrigas que se asemeja a la simetría formal de un ballet. Es significativo de la técnica lopesca la libertad con que inventa intrigas secundarias en las comedias pseudohistóricas o novelescas y las mezcla con la acción principal derivada de la fuente, de suerte que vienen a formar parte de una sola trama compleja.

Por su contenido, la mayor parte de las subintrigas son de carácter amoroso, con un número reducido de aquellas que tienen un carácter político-militar. La intriga secundaria desde una perspectiva histórica es uno de los

recursos convencionales del teatro del Siglo de Oro.

Con esta intriga secundaria se quiere mostrar una escena que sea representación de la vida en su variada amplitud colectiva, donde toda clase de individuos grandes y pequeños tienen su valor humano propio y merecen nuestra atención.

La comedia quiere reflejarnos el espectáculo sorprendente de la vida humana.

No se puede considerar esta intriga como algo meramente superfluo pues si sólo fuera una mera interrupción del asunto principal, la gente no lo toleraría tan bien.

Algo que nosotros no vemos tendría para el público de la época puesto que hoy para nosotros sólo es un elemento dispersador de la acción.

El espectador de la comedia de esta época entraba más de lleno en la representación escénica, se solidarizaba más con ella que el espectador moderno.

La línea fronteriza entre la ficción y la realidad se salvaba con fácil credulidad viendo



en la representación un espectáculo a la vez ficticio y real.

Paradójicamente era el ilusionismo de la comedia lo que hacía sentir con más vigor emocional el conflicto dramático y sentir más hondamente la ficción como realidad vital y trascendente. Por eso los convencionalismos escénicos eran aceptados como parte del efecto ilusionista.

La significación de muchos aspectos formales de la comedia (versos y estructura) en palabras de Diego Marín (39) se comprende mejor pensando en términos musicales, como señalamos anteriormente, como si fuese una sinfonía cuyos motivos se entrelazan contrastan y repiten quedando sin embargo armonizados por su contribución al tema principal.

Podemos encontrar un ejemplo significativo de análisis estructura en la comedia mitológica de Venus y Adonis que retomaremos más adelante al llegar al estudio de las comedias en particular.

Para Joan Oleza (40) de las tres historias que componen el texto, la de los pastores es un puro marco, y carece de los

elementos característicos de las comedias pastoriles (ni conflictos entre pastores ricos y pobres, ni enredo, ni perturbamiento producido por los viejos...) Posee la función de situar en el ámbito de la Arcadia las historias mitológicas, como se sitúan las circunstancias políticas o cortesanas en un ámbito pastoril en el viejo teatro cortesano.

Las dos parejas de pastores actúan coralmente: rodeando a Atalanta en su consulta con Apolo (Acto I), introduciendo a Hipómenes al conocimiento de Atalanta (II), testimoniando el desenlace con la muerte de Adonis, la decisión de ascetismo de Venus y las burlas de Cupido (III).

La escasa acción específica que les es atribuida se reduce al paso de una situación de expectativas amorosas (I), por medio de un proceso de frustración de dichas expectativas (II), a la resignación y encuentro de nuevas expectativas (III).

En una palabra: las pastoras, que amaban a Adonis y son rechazadas por él, acabarán aceptando a los pastores.

La historia de Atalanta e Hipómenes es, de hecho, la escenificación de un mito clásico,

de la poesía heroica, con estructura lógica muy simple. A la inicial frustración del deseo de casamiento de Atalanta, por el pronóstico adverso de Apolo, seguirá el deseo de ascetismo de la joven, que se defenderá de sus pretendientes sometiéndoles a la prueba de la carrera, en la cual son inevitablemente derrotados, cortándoles entonces la cabeza.

La práctica del ascetismo será rota por una oferta amorosa que sí desea aceptar. El enredo mínimo reside en su enamoramiento de Hipómenes y en su imposibilidad de aceptarlo, pues ello supondría o bien romper su palabra de honor de someter a prueba a todos sus amadores, o bien someterle a la prueba, vencerle y tener que matarle. El conflicto se supera gracias a la intervención exterior de la diosa que le hace perder la carrera.

La luz verde para la felicidad queda así abierta. Pero Hipómenes se atreve a provocar a Venus, comparándola a Atalanta y menospreciando a la diosa. El castigo de ésta caerá sobre ellos frustrando su felicidad. Es, en versión mitológica la representación de conceptos cristianos: el pecado de orgullo satánico (querer igualarse a los dioses) es castigado con la degradación de la propia naturaleza (el ángel en

demonio; Adán y Eva, en mortales; Atalanta e Hipómenes, en leones)

La más compleja de las tres historias es la de Venus, que curiosamente presenta la misma estructura que las hagiográficas barrocas. En efecto, sólo desde una macrosecuencia global, como la de "Divinidad a mostrar", pueden conectarse los amores con Adonis y el castigo de Hipómenes, que de otra forma aparecerían desconectados. El texto se convierte así en la exhibición de los atributos del personaje. Si la hagiografía ilustra en episodios inconexos, épocas y espacios muy diversos, algo que se da como presupuesto, la santidad del santo, que no hay que demostrar por tanto, sino mostrar en su espectacularidad, hacerla espectáculo en suma, aquí de lo que se trata es de movilizar escénicamente los atributos de los dioses: Venus fundamentalmente pero también Cupido y Apolo.

El texto se convertirá así en el escaparate de la divinidad de Venus. Y como tal escaparate sólo dos son los aspectos que nos muestra de esa divinidad: su relación con los amantes (los pastores, Atalanta-Hipómenes) de un lado, sus propios amores en el marco de sus conflictos con Cupido, del otro. Ambas facetas recorren el texto totalmente independientes, sin

imbricarse nunca.

En su faceta de diosa del amor su relación con los amantes no puede ser más frustrante: cuando tiene ocasión de ayudar a Camila consigue a Adonis para sí, y cuando ayuda a Hipómenes a conseguir el amor de Atalanta será para castigar posteriormente a la pareja. Como diosa, para Oleza (4) resulta poco reconfortante para los humanos, demasiado arbitrarios, demasiado sojuzgados por las propias pasiones.

En su faceta de diosa amante se comportará como amante pero no como diosa: ama a la fuerza obligada por Cupido. Su amor hacia Adonis nace de su conflicto con Cupido, y también su pérdida de Adonis. La Venus de Lope está muy lejos de la poderosa Venus de Encina, capaz de resucitar a los muertos. Aquí todo lo que puede hacer es convertir el cadáver en una rama llena de hojas y flores.

La medida de su impotencia la dará la mofa con que Cupido toma su decisión de hacerse monja. La frustración de Venus es doble: de un lado no conseguirá controlar a Cupido, con lo que su imagen de diosa del amor, al sublevarse su mayor instrumento, quedará bastante malparada;

del otro no conseguirá su propia realización amorosa, pues la agresión que contra ella desencadenan las fuerzas de la luz (Apolo) y de la oscuridad (Tesifonte), no será contrarrestada y la tragedia devendrá inevitable. Sólo que la tragedia no lo era del todo, y Lope se arrepiente de haber usado el vocablo y cierra la obra clasificándola de tragicomedia.

Es lo adecuado para una historia en que Venus quiere mandar a la escuela a Cupido y hacerse monja, o en la que a Cupido le pican las abejas.

Como ya apuntábamos en Kayser, otro aspecto de la construcción dramática del texto de indudable raigambre cortesana es la estructura en escenas, cuadros y actos. La comedia barroca, en su plenitud, aflojará la estructura en cuadro, avanzando en dirección a las escenas cortas y autónomas, y reduciendo el acto o jornada a un papel de marco genérico, poco condicionante de la acción.

Tanto en Tárrega como en el primer Lope es perfectamente comprobable la transición de la estructura basada en el cuadro a la estructura basada en la escena corta; por otra parte la transición es más rápida en las comedias de

impronta italianista (palatinas, urbanas y picarescas) que en el resto. Pues bien, en Adonis y Venus destaca en el escasísimo número de escenas, 35 en total (o en el acto I, 14 en el II y 12 en el III), muy lejos del módulo típico de las comedias de esta época (en torno a 20 por acto); pero, además, hay una ausencia prácticamente total de escenas sueltas, o de bloques abiertos en escenas, ya que todas se agrupan en cuadros. Cada cuadro se cierra sobre sí mismo, constituyendo un bloque escénico autónomo, desconectando de los que le preceden y siguen, en términos de las tres historias que se barajan, el esquema exhibe la alternancia de las mismas por cuadros. Para Oleza(42) está claro que son los cuadros los que organizan el espectáculo y no las escenas ni los actos.

Es sencillo comprobarlo a través de las pruebas de cohesión textual: la supresión y conmutación de unidades. Dentro de cada cuadro sería muy difícil suprimir alguna escena, sin embargo hay cuadros que podrían eliminarse por completo sin que la acción se viese afectada (aunque sí el espectáculo), dado su carácter catalítico. Así, el cuadro IV de las travesuras de Cupido, cuadro típicamente cortesano sin repercusión en la acción: su única justificación parece extratextual, hacer participar como

actores a los niños de la familia real y sus compañeros. Por lo demás supone una explicación didáctico-cortesana sobre el amor.

Al hacer ahora las pruebas de las conmutaciones observamos que la historia de Atalanta e Hipómenes, al no interferir en la de Venus y Adonis, podría desplazarse con respecto a ésta y así el cuadro V podría preceder al cuadro IV o retrasarse al III acto.

El cuadro IV podría cambiar fácilmente de posición y adelantarse hasta el acto I o retrasarse hasta el III.

Resumiendo, estas teorías sobre la construcción dramática del texto: Adonis y Venus entraría de lleno y de forma casi pura en el modelo de teatro de aparato que caracteriza a todo un sector de obras del primer Lope (frente al teatro pobre que caracteriza a las comedias picarescas, urbanas, palatinas y a los dramas de la honra), las más dependientes de la tradición cortesana (los dramas de la fama y las comedias pastoriles: escaso número de escenas, estructura dominada por los cuadros, predominio de cuadros de exigencias escenográficas y de carácter cortesano, etc.) y de forma menos clara en el modelo de los dramas (frente al de las comedias)



una vez éstos alcanzan el estatuto de tragicomedias.

Es imprescindible llegado este punto hacer un repaso de la visión de la escuela estructuralista al teatro del Siglo de Oro y más concretamente al teatro de Lope de Vega.

Para ello nada mejor que señalar los aspectos más importantes que Forastieri (42) trata en su obra. Este autor, consigna algunos préstamos de la semántica estructural para luego repasar las precisiones metodológicas que las investigaciones en curso heredan, sobre todo en Francia, de las primeras incursiones de Propp y Lévi-Strauss, y sobre las que se ha constituido una rigurosa disciplina diegética y taxonómica.

Al asumir el método estructural nos descubrimos cercados en la aporía significacional de la inmanencia del sistema: en la posible encerrona del formalismo con los grillos as pede litterae del método y del "sentido literal"; sin caminos a una significación que trascienda las estructuras. Es por eso que nos vemos obligados a desbrozar rápidamente algunas precisiones epistemológicas germanas para finalmente presentar el propio atajo, en palabras de Forastieri (43)

Más adelante se esbozará a vuelapluma, un repaso crítico de lo que se ha escrito recientemente sobre la estructura de la comedia del Siglo de Oro, para apuntalar los tramos compartidos y consignar nuestra afinidad de problemas y método.

En relación al "corpus", a pesar de los reparos metodológicos de Georges Mounin a la holgura con que algunos estructuralistas como Lévi-Strauss han extrapolado la "disciplina" lingüística, la discreción metodológica de la semántica estructural provee al investigador fronteras de rigor ejemplares en los estudios literarios (44). Sobre todo es encomiable la cautela para la identificación de un corpus (45)

El reducto a la identificación del corpus como muestra o inventario representativo se debe a la noción clave de "pertinencia" que es la base de la investigación fonológica (46). De acuerdo a esta condición de trabajo, la selección del fonema no se hace en el vacío, sino a partir de un sólo punto de vista que atiende al rasgo pertinente del fonema en su relación diferencial a todo el sistema (sea fonológico, morfológico, etc.). Sabemos, que es la premisa de la que parte todo el análisis estructuralista.

De ahí, las categorías de relación como "función" o "secuencia" en el "sintagma" y sobre la que descansará esta aproximación. Por ejemplo, para la identificación de un corpus en el teatro de Lope de Vega, este investigador sólo atenderá el rasgo pertinente de la presencia del reclamo de la honra por parte de los villanos en relación diferencial al privilegio inherente de la honra cortesana. Así, la naturaleza de las relaciones pertinentes y diferenciales de dicha honra en el corpus dramático nos conducirá al reconocimiento de las "funciones" y de la "secuencia elemental" de la honra de los villanos.

Ya identificado y recogido el corpus en un haz de rasgos pertinentes (Greimas lo llama isotopía) (47) dispondremos de una muestra representativa alcanzada, además en un doble proceso de inclusión y exclusión topológica por el reducto condicional de un corte sincrónico.

Como señala Mounin (48), los rasgos pertinentes fueron considerados como tales a priori aparte de todos los criterios lingüísticos formales. Una vez constituido dicho corpus, por otra parte, se excluyen del análisis mediante una segunda operación puramente conceptual, todos los términos que se consideran que no forman parte del campo estudiado; es decir, es forzoso

reconocer el esfuerzo de un campo semántico conceptual, no estrictamente lingüístico, al que está obligado actualmente todo análisis semántico estructural.

El campo conceptual que tratamos será en gran medida el ya abonado por las magníficas investigaciones sobre la sociología del teatro del Siglo de Oro. Barthes (49) escribe que el corpus debe eliminar al máximo los elementos diacrónicos; debe coincidir con un estado del sistema, un "corte" en la historia.

Greimas (50) por otro lado no vacila en proponer la universalidad de su "modelo actancial", y más recientemente su "modèle constitutionnel" para una gramática narrativa "fundamental" aplicable a toda diégesis.

También Tzvetan Todorov, lo mismo que Greimas, localiza la germinalidad diegética de una gramática universal en una "estructura profunda" constituida de esquemas narrativos abstractos. Claude Bremond (52) a su vez, esboza una idéntica universalidad de fundamento en su "secuencia elemental", mientras que Paul Larivaille (53) perfecciona, basándose en Propp, Greimas y Bremond, una marco-secuencia ("secuencia elemental") permeable a todo género

literario a partir de una virtualidad diegética de fondo. Si bien es cierto que estos estudiosos reducen su descripción a un corpus narrativo limitado (Greimas, las novelas de Bernanos, Todorov el Decameron, Larivaille un cuento de Gianfrancesco Straparola y sus imitaciones), la permeabilidad diegética posibilita, como estructura profunda universal, las diversas pieles de los géneros literarios. Si Propp, por ejemplo, trabajó el cuento de hadas ruso y Lévi-Strauss el mito, Greimas elaboró su "modelo actancial" sobre las bases dramáticas de Soriau (54) quien a su vez, suscitó del griego la diégesis para aplicarla al cine.

Los géneros en suma, se diluyen como estructuras superficiales al emanar de la estructura seminal profunda de la diégesis. De ahí el desvío por allegarla como "secuencia elemental" al corpus dramático de Lope de Vega.

Respecto a los actantes y paradigmas, el carácter eminentemente "actancial" de toda diégesis se manifiesta en la absorción del personaje por la función que desempeña. Es decir, el personaje es inseparable de su acción. Aunque se trata de sabiduría aristotélica, es, sin embargo, a partir de los formalistas rusos que el personaje "principal" deja el proscenio que lo

destacaba al margen de su acción, mientras él y los demás personajes antes relegados a personajes secundarios, adquieren preeminencia como "actantes" iniciadores, continuadores o receptores pasivos (acción pasiva) de acción. Propp, por ejemplo, destacó en las funciones el elemento constante y clasificable del cuento de hadas rudo mientras los personajes (debido a su variabilidad) sólo adquirirían identidad por la función que realizaban.

Del mismo modo y en conformidad con el intento que se pretende de clasificar el tema de la honra de los villanos en el teatro de Lope de Vega, importa destacar las funciones que se logren atrapar como invariantes. Estas recogerán la variabilidad de los personajes-actantes que desempeñan dichas funciones; y no importa si varían de acuerdo a los nombres de Peribáñez, Pedro Crespo o Juan Labrador. Sólo importan como el actante villano que desempeña la función invariante de la honra.

Las funciones finalmente se encogen por su carácter invariante clasificable homológamente en un corpus, a reductos nominales como: Prohibición, Fuga, Victoria y otras. Los personajes a su vez se reducen de acuerdo a la treinta y una funciones que Propp identifica a

siete actantes (55). Propp fija así una tipología elemental, de acuerdo a las funciones que la misma diégesis le adscribe: Héroe, Malo, Auxiliar Mágico y otras.

Poco importa su nombre, su sicología o su aspecto. Tal adjetivación sólo interesa diegéticamente en su atribución constante y clasificable a la función como atributo predicativo de la acción que arrastra la función. Todorov y Mathieu, llegan a reducir a los personajes a signos abstractos sin necesidad de una tipología a la manera de Propp. Es decir, son puros operadores alogarítmicos capaces, sin embargo, de hilar un tejido funcional (56)

En nuestro caso, los actantes villano-cortesano que alogarítmicamente se pueden reducir a (v) y (c), son capaces de encarnar en las funciones que desempeñan a los valores paradigmáticos de la Villa y de la Corte: (V) y (C).

Como se podrá apreciar, esto se distancia bastante de Propp al reducir al actante a una tipología lugareña de paradigmas, en diferenciación social y axiológica, y a la que también supeditamos la función que el actante desempeña con menor o mayor grado de

variabilidad.

Los actantes, pues, adquieren un relieve axiológico tal, que el debate de sus prioridades, puede trazar el rumbo del que depende la misma secuencia. Greimas, por ejemplo, ilustra su modelo actancial con el debate axiológico entre vida y muerte en las novelas de Bernanos (58), Lévi-Strauss a su vez, expone su modelo tan conocido, del mito Bororo que se debate entre las disyuntivas: vegetal y animal, crudo y cocido, fresco o podrido.

Lévi-Strauss, ha expresado la diferencia de su método con el de Propp (predominio del paradigma o del sintagma) en términos gramaticales como la diferencia entre léxico y sintaxis (58)

Al igual que Greimas, Lévi-Strauss suscribe eclécticamente los principios jakobsonianos de sintagma y paradigma que corresponden a los ejes de la combinación sintáctica y de la selección léxica, respectivamente. La disyunción paradigmática, en el caso de Lévi-Strauss, prevalece metodológicamente sobre el sintagma que le es auxiliar. Nos falta, sin embargo, la otra cara de



la moneda, lo que también Barthes llama "imaginación sintagmática": F u n c i o n e s , combinaciones, implicaciones, transformaciones.

Respecto a la secuencia elemental, los intentos reduccionistas de universalizar las funciones junto a las exploraciones de los diversos modelos de secuencias merecen, aunque breve, mención ilustrativa, como señala Forastieri (59). Ya vimos como Greimas desarrolló su modelo actancial a partir de Propp y Soriau.

Todorov, a su vez, gramaticaliza las treinta y una funciones de Propp y las reduce a tres verbos narrativos que se designan y definen respectivamente:

- Modificar una situación,
- Cometer una fechoría; romper una ley.
- Castigar (60)

Todorov llega a reducir la secuencia a las dos partes tradicionales (conflicto-solución) y las traduce en términos de 1.- Interrogación y 2. Respuesta.

Finalmente, ya hemos señalado anteriormente la magistral reducción de la macrosecuencia de Paul Larivaille. Importa

destacar sin embargo que como resultado de la misma, Larivaille constata que todas las funciones y secuencias caben en la pareja: Provocación>reacción (61). Diríase por eso que el reduccionismo a una "secuencia elemental" nos devuelve la estructura fundamental aristotélica de nudo>desenlace (desis>lusis) mientras se insiste en la coherencia del ensamblaje (sústasis) de mutua implicación y sobre la que descansa todo el andamiaje del análisis estructural.

En lo que respecta a la estructura de la comedia, Forastieri (62) en lugar de dirigir la metodología estructural a una síntesis abarcadora por los métodos tradicionales de análisis de la comedia, o en lugar de descartar a priori éstos últimos, se encamina por insinuaciones marginales, seguro de que el método que esboza es capaz de asimilar integrativamente los aportes tradicionales sobre el teatro del siglo de oro. Así, por ejemplo, el supuesto carácter único de la comedia del Siglo de Oro, que la distingue de la dramaturgia universal como género de particularidades excluyentes, ha suscitado recientemente una polémica muy a tono con el objeto de esta aproximación (63).

Precisamente una aséptica homogeneidad

facilitaría en gran medida la identificación de rasgos estructurales invariantes para la taxonomía de un corpus fácilmente accesible al análisis funcional. Podría tratarse, inclusive, de un género cuyas particularidades funcionales serían simplificadas en una secuencia elemental (como hizo Propp con el cuento de hadas ruso) luego de una paciente clasificación.

Arnold Reichenberg, por ejemplo, llega a proponer una macro-estructura para toda la comedia (64) como expresión de un sentimiento colectivo, de una autoría anónima común en la que el pueblo español sería el autor y el protagonista de la comedia. Dicha estructura sigue distintivamente el patrón de un orden perdido que se orienta a un orden restaurado.

Eric Bentley (65) ha rechazado el carácter único de tal estructura que es, efectivamente demasiado abarcadora y universal y no privativa de la comedia nueva española.

Hay que recordar, por ejemplo, como Souriau (quien analiza 200.000 situaciones dramáticas universales) consigna una estructura idéntica a la propuesta por Reichenberg.

Forastieri (66) es consciente de que la

estructura de la comedia oculta todavía otros problemas que no se han debatido plenamente. Retomando los comentarios que hicimos al principio sobre la división de la comedia en escenas y actos, nadie todavía ha sustentado descriptivamente cómo esta división puede transparentar supuestas escisiones profundas de la acción. Es una posibilidad todavía por explorarse. Un buen punto de partida serían las cinco partes inherentes a la acción que propone Gustav Freitag (67) o la tríada de Donato (prótesis, epítasis, catástrofe) que constituyen secuencias elementales conformables a las propuestas por Larivaille y Bremond, respectivamente.

Sin embargo la división externa de actos y escenas no sigue siempre la curva de la acción como el propio Lope afirma en el Arte Nuevo y que ya comentamos anteriormente.

Lo que sí podemos comprobar es que esta "postrera escena" era anticipable y que el desenlace de un equilibrio catárquico y restaurador cerraban, ex machina, la función.

Es precisamente hacia ese carácter finalista que han confluído las aportaciones más sólidas sobre la particularidad estructural de la

comedia. Todavía son muy valiosos los principios estructurales de Alexander Parker. Conciliar este lenguaje y este método con quien escribe, por ejemplo, sobre "chain of casuality", "causal sequence of events", "the cause from which action flows" (68) es afortunadamente una empresa viable. Es sobre todo el carácter finalista de la secuencia elemental y la direccionalidad restauradora de equilibrio lo que destaca la particularidad del debatido principio de "justicia poética" propuesto por Parker: arrastra hacia sí desde su polaridad atrayente la unidad de tema en que coincide el flujo de la acción.

El "fin moral" que, de acuerdo a Parker, anima el tema y la acción teleológica, se apoya en una correspondencia de significación por analogía entre el texto y el contexto.

Margaret Wilson (69) atribuye "over-interpretation" y "over-simplification" a los "comediantes". Pero Forastieri (70) no comparte sus reservas al estudio sistemático.

Cree que las ambigüedades y disputas de los críticos que, según Wilson, remiten a la compleja humanidad que atesoran los textos, se debe precisamente a la falta de sistema.

Recientemente, James Parr (71) invita a un "modern and relevant approach to comedia criticism". Aboga por una asociación entre la erudicción filológica historicista con los "críticos literarios" y por una crítica inmanente que aproveche, sin embargo "the best of both worlds". La predilección de Parr es, definitivamente inmanentista.

Como es sabido, todavía quedan un sinnúmero de problemas de naturaleza filológica-erudita sin resolver, y el más acuciante, precisamente: el de la clasificación de la comedia.

La insuficiencia de términos como "tema", "argumento", "asunto", "motivo", para resolver las duplicaciones debería ceder a términos más precisos y más taxonómicamente sistemáticos, aunque menos pedagógicos y simples, en palabras de Forastieri (72).

Otros estudiosos han hecho hincapié en variados aspectos que atañen a la estructura de la comedia lopesca. Bakker (73) por ejemplo, señala que Lope ha ordenado los elementos estructurales de la comedia por medio de la variación en la versificación, y que la ordenación de elementos estructurales es también

fuentes de belleza.

Defiende que la versificación es base de la estructura de la comedia de Lope; por tanto el análisis estrófico de una comedia dada de Lope puede ser un instrumento bastante objetivo para la interpretación de la obra en cuestión.

Por otra parte Gitlitz (74) señala que las comedias de Lope poseen una "estructura lírica" en la que las técnicas poéticas cooperan para imponer un sello de primera calidad. Puede decirse que el objetivo primario de su libro es la demostración una vez más de que esta poesía es susceptible de mecanismos y de cuantitativos métodos de análisis.

## ESTRUCTURA DE LAS COMEDIAS MITOLOGICAS

- (1) KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, trad. María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1965, pág 222.
- (2) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Arte nuevo de hacer comedias, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1981, vss 211-245.
- (3) ROZAS, Juan Manuel, Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega, Madrid, S.G.E.L, 1976.
- (4) MONTALBAN, Obras sueltas de Lope de Vega, Madrid, Sancha, 1779, Tomo XXI, pág 520.
- (5) MOREL-FATIO, Alfred: "L'Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo de Lope de Vega", Bulletin hispanique, III (1901), págs 365-405.
- (6) PELLICER, Idea de la comedia en Castilla 1635, en SANCHEZ ESCRIBANO, F, y PORQUERAS MAYO, A, Preceptiva dramática del Renacimiento y el Barroco, 2ª ed. ampliada, Madrid, Gredos, 1972, págs 271-272.
- (7) HESSE, Everet, W, Interpretando la comedia, Madrid, Porrúa-Turanzas, 1977, pág 20.
- (8) FORASTIERI BRASCHI, Eduardo, Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega, Miami, Hispanova, 1976, pág 53.
- (9) FORASTIERI BRASCHI, Eduardo, Op. Cit. pág 52.
- (10) VEGA DE CARPIO, Félix Lope de, Arte nuevo de hacer comedias, Op. Cit. pág 17.
- (11) V. JACQUES DESUCHE, La técnica teatral de Bertolt Brecht, Introducción de Ricard Salvat, Barcelona, 1966, Capítulo I.
- (12) ROZAS, Juan Manuel, Op. Cit. pág 103.
- (13) PELLICER, Op. Cit. pág 270.
- (14) MOREL-FATIO, Op. Cit. pág 393.
- (15) ROZAS, Juan Manuel, Op. Cit. pág 104.
- (16) KAYSER, Op. Cit. pág 225.
- (17) FLORA, Francesci, I Miti della Parola, Bari, 1942, pág 135.
- (18) KAYSER, Op. Cit. págs. 226-227.
- (19) MARIN, Diego, La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega, México, University of Toronto Press, 1958, págs 171-178.
- (20) PELLICER, Op. Cit. pág 268.
- (21) ROZAS, Juan Manuel, Op. Cit. pág 106.
- (22) MOREL-FATIO, Op. Cit. pág 394.
- (23) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 17.
- (24) ROZAS, Juan Manuel, Op. Cit. pág 106.
- (25) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. vss 298-301
- (26) PELLICER, Op. Cit. pág 199.
- (27) HESSE, Evertet, W, Op. Cit. pág 20.
- (28) KAYSER, Wolfgang, Op. Cit. págs 228-229.
- (29) KAYSER, Wolfgang, Op. Cit. págs 229-230.
- (30) ROZAS, Juan Manuel, Op. Cit. pág 149.
- (31) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. vss 219-221.
- (32) ROMERA NAVARRO, La preceptiva dramática de Lope de Vega, Madrid, Yunque, 1935.
- (33) ROZAS, Op., Cit. pág 150.
- (34) PELLICER, Op. Cit. pág 270.
- (35) ROZAS, Op. Cit. pág 151.
- (36) HESSE, Everet, W, Op. Cit. pág 19.



- (37) MARIN, Diego, La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega, México, University Of Toronto Press, 1958, págs.13-24.
- (38) MARIN, Diego, Op. Cit. págs 145-178.
- (39) MARIN, Diego, Op. Cit. págs 178.
- (40) OLEZA, Joan: "Adonis y Venus, una comedia cortesana del primer Lope de Vega, Teatro y prácticas escénicas II, Londres, Támesis book (1986), págs 309-325.
- (41) OLEZA, Joan, Op. Cit. pág 314.
- (42) OLEZA, Joan, Op. Cit. pág 318.
- (43) FORASTIERI BRASCHI, Eduardo, Op. Cit. págs 17-57.
- (44) COQUET, Jean Claude, "Questions de sémantique structurale", Critique, XXIX (1968), pág 70.
- (45) GREIMAS, A.J., Semantique structurale, Paris, Larousse, 1966, págs. 143-155
- (46) MARTINET, A., La linguistique synchrone, Paris, PUF, 1965, págs. 43-44.
- (47) GREIMAS, A.J., Op. Cit págs 114-150.
- (48) MOUNIN, Georges, Claves para la semántica, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, editorial Anagrama, 1974, pág 122.
- (49) BARTHES, Roland, Elementos de Semiología, pág 67
- (50) GREIMAS, J.A., Op. Cit. págs 174-207.
- (51) BREMOND, Claude: "Le modèle constitutionnel de A.J. Greimas", Semiótica, V (1972), págs 362-382.
- (52) LARIVAILLE, Paul: "L'Analyse (morpho) logique dy récit", Poétique 19(1974), págs 368-388.
- (53) GREIMAS, A.J. Op. Cit. págs 174-176.
- (54) GREIMAS, A.J. Op. Cit. págs 174-175.
- (55) FORASTIERI BRASCHI, Eduardo, Op. Cit. págs 24-25.
- (56) GREIMAS, A.J. Op. Cit. págs 254-256.
- (57) LEVI-STRAUSS, Claude y PROPP, Vladimir, Polémica Trad. de José Martín Arancibia, Caracas, Madrid, Ed, Fundamentos, 1972.
- (58) FORASTIERE BRASCHI, Eduardo, Op. Cit. pág 27.
- (59) HENDRICKS, William O: "Linguistic models and the Study of Narration: A critique of Torodov's Grammaire du Decameron", Semiótica V (1972), págs 263-289
- (60) LARIVAILLE, Paul: "L'Analyse (morpho) logique dy récit", Poétique, 19(1974), págs
- (61) FORASTIERE BRASCHI, Eduardo, Op. Cit. págs 29-50.
- (62) REICHENBERG, Arnold: "The Uniqueness of the comedia", HR, XXXVIII (1959), págs 303-316.
- (63) REICHENBERG, Arnold, Op. Cit pág 303.
- (64) GREEN, Otis H.: "Peripeteia and Resolution", en Homenaje a William L. Fichter, ed. por A. David Kossof y José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia (1971), págs 253-254.
- (65) FORASTIERE BRASCHI, Eduardo, Op. Cit. pág 52.
- (66) KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Op. Cit. pág 225.
- (67) PARKER, Alexander A, The Spanish Drama of the Golden Age: A method of Analysis and interpretation, en The Great Playwrights: Twunty-five plays with commentarioes by critics and Scholars chosen and introduced by Eric Bentley, I, London Doubleday (1979), págs 679-707.
- (68) WILSON, Margaret, Spanish Drama of the Golden Age, Oxford, Pergamon Press, 1969, pág 200.

- (69) FORASTIERI BRASCHI, Op. Cit. págs 55-56.
- (70) PARR, James: "An Essay on Critical Method Applied to the Comedia", Hisp, LVII (1974), pág 434.
- (71) FORASTIERI BRASCHI, Op. Cit. págs 56-57.
- (72) BAKKER, Jan: "Versificación y estructura de la comedia de Lope de Vega" en Las constantes estéticas de la "comedia" en el Siglo de Oro, nº 2 Diálogos Hispánicos de Amsterdam, Amsterdam (1981), págs 93-101.
- (73) GITLITZ, David M, La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega, Valencia, Albatros Hispanófila Ediciones, 1980.

**ESTRUCTURA DE**  
**ADONIS Y VENUS**

En esta comedia de Adonis y Venus, la exposición y nudo se van dando tanto en el primer acto como en el segundo. Pero el desenlace en que se rompen todas las tensiones mantenidas a lo largo de la obra, no se dará hasta el final del acto tercero.

Nos encontramos desde el principio con una doble trama compuesta por Adonis y Venus, y por otro lado Hipómenes y Atalanta. Estas dos tramas ya aparecen caprichosamente enlazadas en Ovidio, pero ya vimos como en éste, la historia de Hipómenes y Atalanta es una fábula que cuenta Venus a Adonis cuando están recostados en un árbol.

Sin embargo Lope, saca a los personajes de esta historia y los introduce en la vida de los propios protagonistas desde el principio.

A esta doble trama que hemos señalado de Adonis y Venus / Hipómenes y Atalanta, añade Lope otra doble intriga de tipo pastoril con dos parejas de amantes: Camila-Timbreo / Albania-Menandro.

Los bloques de acciones que Lope va desarrollando a lo largo de los tres actos con la

cuádruple trama por parejas que introduce en ellas podrían quedar representadas de la siguiente manera:

### ACTO I

1) a.- Timbreo y Menandro comentan que están enamorados de Camila y Albania.

b.- Sale Atalanta a consultar el oráculo

c.- Se junta con los pastores y van todos juntos hacia el templo de Apolo .

2) a.- Venus y Cupido discuten. Ésta prepara su venganza.

b.- Camila y Albania confiesan a Venus que están enamoradas de Adonis. Ésta, queda también prendada.

c.- Adonis, corresponde a Venus.

## ACTO II

1) a.- Hipómenes es informado de la belleza de Atalanta y cómo ésta no se quiere casar por la advertencia del oráculo, así como de la muerte de los pretendientes.

b.- Se enamora de ella al verla y pide ayuda a Venus.

c.- Decide participar en la carrera, y Atalanta, enamorada de él, no quiere que muera.

2) a.- Cupido juega con sus amigos Narciso, Jacinto y Ganímedes.

b.- Nueva discusión de Cupido con su madre Venus

c.- Gana Hipómenes la carrera, se casan, u después ofenden a Venus. Ésta hace que yazgan en el templo de la diosa y sean convertidos en leones como castigo.

### ACTO III

1) a.- Apolo (celoso) y Cupido (para vengarse),  
preparan la muerte de Adonis para  
castigar a Venus.

b.- Venus, asustada por un mal presagio dice  
a Adonis que tenga cuidado al cazar.

c.- Conflicto: los pastores están desesperados  
porque todas las mujeres sólo piensan en  
Adonis y deciden apoyar el crimen.

2) a.- Adonis desengaña a Camila y Albania para  
que dejen de considerarle su amado.

b.- Éstas, deciden quedarse con los pastores  
Timbreo y Menandro, quedando constituidas  
dos parejas felices.

c.- Adonis muere y Venus decide meterse monja,  
a pesar de las burlas de Cupido.

En este breve esquema observamos cómo la acción principal está enlazada con la doble trama señalada: Camila-Timbreo y Albania-Menandro, al estar ambas pastoras enamoradas de Adonis hasta que, desengañadas por éste, se conforman con sus rústicos pretendientes.

Por lo tanto nos encontramos con un doble plano:

1.- Superior y trágico de los dioses y ninfas míticos.

2.- Inferior y cómico de los pastores,

Pero ambos se entrecruzan de modo que el segundo queda integrado en el primero, tanto por su relación de dependencia material como por el paralelismo formal.

Sin embargo para Juan Oleza (1) la estructura de la acción es esencialmente inorgánica, al contener tres historias que sólo circunstancialmente se imbrican entre sí. La relación de la historia de amores pastoriles con la de los de Venus y Adonis se reduce al hecho de que al asumir Venus sus amores con Adonis, priva a los pastores de éste.

Sin embargo Venus no llega a contactar propiamente con los pastores, ni la historia de



éstos tiene repercusión en la suya (aunque sí al contrario). La historia de Atalanta e Hipómenes se separa por completo, en el segundo acto de la de los pastores, con lo que no volverá a imbricarse. Su relación con la historia de Venus se limita a la venganza de ésta contra Hipómenes y Atalanta, pero ni siquiera se roza con la zona troncal de la historia de Venus; sus amores con Adonis y su relación con Cupido.

En esquema:



Para este autor el texto carece por tanto de una lógica global que abrace las tres historias. Y ello no se puede atribuir a impericia profesional, como en el caso de las obras primerizas, pues cuando Lope escribe Adonis y Venus ha superado ya sus etapas de Valencia y Alba de Tormes, se encuentra en pleno dominio de su técnica dramática. La única explicación posible de esta pluridimensionalidad del texto en una época en la que Lope articula poderosamente toda la materia teatral en torno a la historia principal, es el carácter cortesano del texto. En

efecto, en la tradición cortesana la unidad y la solidez de la intriga importan poco, pues el elemento dominante es el cuadro de unidad interna y espectacularidad autónoma.

El espectáculo global es más una suma de momentos cerrados, justificados en sí mismos, capaces de fascinar por separado al espectador, que no la integración, a través de una historia, de las distintas fases de un mismo proceso.

## ESTRUCTURA DE ADONIS Y VENUS

- (1) OLEZA, Joan: "Adonis y Venus, una comedia cortesana del primer Lope de Vega, Teatro y prácticas escénicas II, Londres, Támesis book (1986), págs 309-325.

**ESTRUCTURA DE**  
**LAS MUJERES SIN HOMBRÉS**

Se puede considerar que lo más interesante de esta comedia es observar el proceso por el que Lope toma un mito clásico evidentemente cruento y lo convierte en una bella alegoría de amor como lucha y conquista.

La lucha amorosa queda cuidadosamente planteada en cada uno de los tres actos. En el primero, llega la expedición griega al territorio de las Amazonas y Fineo, enviado a ellas como mensajero, parece que prepara el terreno para la batalla pero en realidad lo que hace es insuflar un gran deseo en las Amazonas de conocer a los griegos que se les describe tan apeteciblemente.

En el segundo acto, cuando Teseo entra en contacto con ellas, llegamos al nudo de la acción. Los amores entre éste y la reina Antiopía, que tan duramente sancionaba antes a las Amazonas que hablaban de hombres, son los que marcarán el desenlace de la lucha amorosa,

Por último en el tercer acto, cuando todo parece preparado para la batalla real, todo se soluciona quedando cada guerrero griego con la amazona que más fuera de su agrado.

En esta comedia nos encontramos también la doble trama griego-amazona protagonistas y la pareja de criados. Al contrario que en el caso anterior, no son varias las parejas secundarias que constituyen una múltiple trama junto a una única pareja protagonista sino que aquí es al contrario, hay varias parejas protagonistas y una sola pareja formada por criados.

En esta ocasión lo que parece darse es una escala jerárquica que va desde Hércules a Fineo, siendo el jefe griego y el criado respectivamente, cada uno con su consiguiente pareja de Amazonas. Así quedarían formadas las parejas:

Hércules-Deyanira

Teseo-Antiopía

Jasón-Melanipe

Fineo-Hipólita

La correspondencia jerárquica en esta ocasión no es demasiado estricta porque si Hércules es el jefe de la expedición griega, se supone que debía casarse con la máxima autoridad entre las Amazonas que es la reina Antiopía, y sin embargo ésta, casa con Teseo.

Lo que sí se corresponde siempre sin ninguna variante en las comedias de Lope es la formación de parejas de criados o pastores, que rara vez se rompen. Ya hemos visto que cuando existe el más mínimo asomo de revelarse contra esta rígida estructura, enseguida se verán cortados los intentos por algún factor externo.

Sería éste el caso Deyanira, Melanipe y Antiopía; enamoradas las tres del mismo hombre: Teseo, ya que éste fue el primero en llegar a territorio amazónico como mensajero. El conflicto se soluciona cuando entran a la zona el resto de los hombres de la expedición y así se quedan cada uno con su pareja. La distribución de estos conflictos y soluciones en la comedia podría quedar expresada de la siguiente manera:

## ACTO I

1) a.- La expedición griega llega a la región de las Amazonas y se encuentra con Montano, quien explica la historia de estas mujeres.

b.- Las Amazonas reunidas aprueban duros estatutos en los que se castiga la relación con los hombres, incluso su mera mención.

2) a.- Llegan los griegos, y dando el aviso Hipólita, se disponen a luchar. Cuando Fineo se presenta para espiar por mandato de Hércules, todas sienten curiosidad por conocer a los hombres y dudan en su firme postura.

b.- Por otra parte los griegos están indecisos pues nunca han luchado contra mujeres y piensan que es una infamia.



## ACTO II

1) a.- Fineo vuelve con los griegos y todos le preguntan curiosos.

b.- Antiopía sale a desafiar a Hércules. Marte predice lo que ocurrirá

2) a.- Teseo llega como mensajero y se enamoran de él Antiopía, Deyanira y Melanipe intentando conquistarlo.

b.- Los griegos piensan que la larga ausencia de Teseo se debe a que le han matado y deciden atacar la ciudad.

### ACTO III

1) a.- Deyanira, despechada porque Antiopía se ha quedado con Teseo, pasa al bando de los griegos para traicionarla.

b.- Mientras Antiopía y Teseo están con sus pláticas amorosas, los griegos empiezan a atacar la ciudad.

2) a.- Antiopía y Teseo deciden separarse para atender cada uno a sus ejércitos.

b.- Mientras luchan, empiezan las declaraciones amorosas y al final deciden todos capitular y vivir felizmente juntos.

Así pues, en esta comedia se nos da la exposición de un caso y los múltiples conflictos que se pueden dar en él hasta llegar a la solución final en la que de golpe, se descargan todas las tensiones mantenidas hasta el momento, dándose un final feliz constituido por parejas. Esta solución parece una fórmula que se repite en casi todas las comedias.

En ella convergen tanto los conflictos personales y amorosos de los protagonistas (en este caso Antiopía, Deyanira y Melanipe enamoradas del mismo hombre: Teseo) como los de la acción misma que llevaba a un caso límite (el enfrentamiento armado de griegos y Amazonas) se soluciona de repente por la vía amorosa y del enamoramiento súbito, una fórmula muy empleada también por Lope.

**ESTRUCTURA DE**  
**EL PERSEO**

El mito de Perseo en esta obra presenta una estructura tripartita cuyas partes más importantes son:

1.- El origen divino de Perseo y la milagrosa salvación del niño recién nacido de la muerte.

2.- La matanza de Medusa, y

3.- El rescate de Andrómeda y la boda.

Lope dedica un acto de su comedia a cada uno de estos episodios claves. Estos episodios inconexos los unifica mediante el desarrollo de algunos temas e imágenes y el empleo del paralelismo y el contraste de los personajes y las situaciones dramáticas.

Veamos un poco más detalladamente los episodios que introduce en cada acto:

## ACTO I

1) a.- Lisardo, enamorado de Dánae, comenta con Armindo que está secuestrada por su padre en una torre.

b.- Júpiter baja en forma de lluvia de oro y fecunda a Dánae

2) a.- Viene Acrisio y manda arrojar al mar a Dánae y su hijo.

b.- Fileno, cardenio y Amintas están en una justa poética cuando aparecen Dánae y su hijo en la barca. Polidetes se enamora a verla y decide casarse con ella.

## ACTO II

1) a.- Sale Perseo de cazador (quebrando la unidad de tiempo).

b.- Descubre su verdadero origen gracias a la revelación de Diana.

2) a.- Polidetes teme que le destrone y le manda matar a la Medusa, llevándolo éste a cabo.

b.- Un grupo de poetas con musas escriben con Virgilio al frente. Perseo tiene un encuentro con Atlanta al que roba los ramos de oro.

### ACTO III

1) a.- Andrómeda no corresponde al amor de Fineo.

Es puesta en una roca para ser devorada  
por el monstruo.

b.- Fineo se vuelve loco al conocer la noticia

2) a.- Hablan Perseo y Andrómeda quedando  
enamorados súbitamente.

b.- Final feliz: Perseo mata al monstruo y  
casa con Andrómeda.

Ya hemos señalado anteriormente como Lope emplea un acto para cada una de las tres importantes partes de este mito. Para unir una parte con otra emplea algunos elementos que refuerzan la unidad. Así por ejemplo, la aparición de la fuente Castalia sirve para enlazar los dos primeros actos, pero después vuelve a aparecer otra vez a mediados del tercer acto. Así pues, el episodio de la justa poética en el primer acto, sirve para enlazar la acción



con el acto siguiente (el grupo de poetas y musas que escriben con Virgilio al frente). El tema vuelve a aparecer otra vez a mediados del Acto III.

Otro elemento de conexión entre los actos que establece Lope, consiste en la entrevista que se produce entre Fineo y Atlanta, rey de Mauritania y famoso astrólogo. Fineo vuelve a consultarle sobre el futuro de su amor a Andrómeda. Atlante vaticina que las estrellas no le ofrecen ninguna esperanza y que un griego librará a Andrómeda de un peligro y se casará con ella.

Este episodio sirve para establecer un lazo estructural con la consulta de Apolo por Lisardo en el primer acto y también de crear un paralelismo entre Lisardo y Fineo, y de presagiar el rescate de Andrómeda por Perseo en el tercer acto.

La pareja protagonista: Perseo y Andrómeda, encuentra su correlato como es lógico en la pareja de criados: Celio y Laura, y en la de pastores: Fineo y Jacinta. Pero los conflictos amorosos entre ellos antes de quedar definitivamente formadas las parejas, son las que

dan intriga a la acción y las que crean las tensiones que como siempre se solucionarán en el acto III, más bien en el último momento. Los conflictos amorosos que se presentan en el primer y segundo acto consisten en el enamoramiento de Lisardo de Dánae, su desesperación por no poder conseguirla, y además ser el primer sospechoso de la preñez de Dánae, cuando en realidad es Júpiter el culpable. Pero la más clara forma de conflicto que se suele presentar que es la de dos o varias personas enamoradas de otra, se da en la persona de Andrómeda de quien está enamorada Fineo, y posteriormente Perseo, siendo éste quien se quede con Andrómeda por su hazaña al salvarla del monstruo.

También se da otro curioso conflicto amoroso cuando Medusa intenta seducir a Perseo por todos los medios. Éste no cede y al final la matará. Al mismo tiempo Medusa sufre otro rechazo por parte de Fineo, aunque es ella la culpable del mismo por enseñar a Fineo un retrato que tenía de Andrómeda. Entonces Fineo queda perdidamente enamorado de ella.

**ESTRUCTURA DE**  
**EL LABERINTO DE CRETA**

En líneas generales, la estructura de la obra se configura con dos episodios como antecedentes que son el parricidio de Escila y el monstruoso adulterio de Pasífae. Después, viene la acción propiamente dicha que se limita a la hazaña de Teseo en el laberinto de Creta y los amores y abandono de Ariadna.

Esta línea argumental se ve intercalada, como ya vimos, por algunos episodios de la pura invención del poeta y algunas escenas pastoriles y villanescas.

**Veamos estos episodios detenidamente:**

## ACTO I

- 1) Cila es abandonada por Minos después de haber traicionado a su padre por ayudarlo
- 2) Minos recibe la noticia del adulterio de su mujer con el toro y vuelve a su patria.
- 3) Allí Oranteo pretende casarse con Ariadna.
- 4) Minos, enfurecido, hace que le traigan jóvenes atenienses cada año como tributo para ser devorados por el Minotauro

## ACTO II

- 1) Teseo, a quien le ha tocado en suerte ser devorado por el toro, espera triste su suerte hasta que Ariadna viene a ayudarle, apoyada por su hermana Fedra.
- 2) Teseo entra en el laberinto y mata al Minotauro.
- 3) Oranteo y Feniso piden la mano de Ariadna y Fedra respectivamente a Minos, sin darse cuenta de que las dos han huído con Teseo.
- 4) Durante el viaje Teseo se enamora de Fedra y abandona a Ariadna en una isla (Lesbos) y también a su criado Fineo por contradecirle.

### ACTO III

- 1) Oranteo va a vivir al campo para olvidar allí en soledad a Ariadna.
- 2) Ariadna se disfraza de hombre (Montano) y sufre los acosos de la pastora Diana.
- 3) Oranteo se encuentra por casualidad con su amada Ariadna y la reconoce a través del disfraz.
- 4) Reconciliación final de todos los personajes en Lesbos

En la última parte que acabamos de señalar (Reconciliación), el desenlace de la trama lo realiza Lope con una serie de episodios que se van superponiendo:

- .- Llegada de Teseo a Lesbos con Fedra.
- .- Llegada de Minos a Lesbos.
- .- Reconciliación de Minos con su hija Fedra.
- .- Reconciliación de Teseo con su criado Fineo.
- .- Reconciliación final de Ariadna con su padre y con su amado Oranteo.

En la obra, nos encontramos con una serie de abandonos amorosos que parece van marcando la estructura de la obra.

En primer lugar, tenemos el abandono de Escila por parte de Minos.

En segundo lugar el de Oranteo por parte de Ariadna

En tercer lugar el de Ariadna por parte de Teseo. Estos tres abandonos se dan respectivamente en el acto 1º, 2º y 3º.

El último abandono es el más importante,



ya que es elemento central en el desarrollo de la obra que dará lugar al conflicto y reconciliación final.

Todos estos abandonos tienen la característica de que son motivados injustamente, e injustamente también, los abandonados sufren las consecuencias a pesar de haber ayudado a sus amantes hasta el último momento en los tres casos.

**ESTRUCTURA DE**  
**EL VELLOCINO DE ORO**

Esta obra, en su extensión y distribución, se aparta de las reglas generales del teatro de Lope.

En primer lugar es una pieza de breve extensión y además es la única de todas las comedias mitológicas que no tiene división en actos. Por lo tanto es un espectáculo palaciego muy parecido a la ópera.

Los episodios que introduce en el desarrollo de esta fábula son los siguientes:

1.- Salen la Envidia y la Fama (figuras alegóricas que hacen la introducción de la comedia)

2.- Helenia y Frixo son salvados por la ninfa Doriclea de la furia del mar y llevados a tierra.

Allí Fineo ofrece a Marte el Vello de Oro en agradecimiento.

3.- Allí vive el príncipe Fineo, muy enamorado de su prima Medea, pero no es correspondido. Lleva a Frixo y Helenia a trabajar a su servicio.

4.- Aparecen Jasón y Teseo (Argonautas) a conquistar el Vellochino. Jasón habla con el rey, dispuesto a emprender la hazaña y se enamora de Medea, siendo correspondido.

5.- Fineo se enfurece de ver este amor e intenta impedirlo pero al final se conforma amando a Helenia.

6.- Jasón consigue vencer a los toros y al dragón y cogiendo el Vellochino y a Medea, huye con su nave.

Los tres primeros apartados que hemos señalado constituirán la exposición de los hechos.

A partir del apartado cuatro, con la presencia de Jasón dispuesto a conquistar el Vellochino, llegamos al nudo de la acción. Por una parte el enredo de la acción en sí misma (las pruebas que tiene que salvar para conquistar este preciado objeto), y por otra parte y como siempre, un enredo sentimental (se enamora de Medea que además de ya estar solicitada por Fineo, es hija de su oponente, el rey a quien tiene que quitar el Vellochino).

Por último el desenlace lo deja como es habitual en la última escena. Aquí se deshacen momentáneamente todas las tensiones mantenidas hasta ahora: por una parte Jasón vence todas las dificultades que le surgieron al principio consiguiendo lo que él quería y por otro lado, se soluciona también el plano sentimental quedándose con Medea. El final feliz termina de redondearse cuando Fineo, que podría haber quedado muy desconsolado de perder a Medea, se vuelve a enamorar, esta vez el nuevo objeto de sus deseos será Helenia.

Prácticamente en todas las comedias estudiadas, se da en primer lugar la solución o desenredo del conflicto de la pareja o pareja secundaria (como hemos visto aquí en el esquema con Fineo y Helenia) y finalmente la solución al conflicto de la pareja principal.

Parece más bien un intento de mantener vivo el interés del auditorio hasta el ultimísimo momento.

**ESTRUCTURA DE  
EL MARIDO MAS FIRME**

Esta comedia presenta un gran modelo de integración de la acción subordinada en la principal.

Presenta una gran unidad, pero esta unidad es compleja y no simple. Hay una articulación de la intriga subordinada a la principal, por arbitrario y trivial que sea el motivo articulador.

Los amores de Orfeo y Eurídice se ven perturbados por la loca pasión de sus respectivos admiradores, la pastora Fílida y el príncipe de Tracia, Aristeo, causante involuntario de la muerte de Eurídice.

Los episodios que Lope nos presenta a lo largo de los tres actos son los siguientes:

## ACTO I

1) Aristeo, rey de Tracia, abandona su país para conquistar a Eurície. Orfeo también se enamora de ella al encontrarla un día en el bosque.

2) Los pastores van a preguntar a Orfeo por el significado del oráculo de Venus. Allí va también Eurídice.

3) La respuesta del oráculo a Venus es que éste será: breve, gustoso y perdido. Acude a Orfeo en busca de ayuda y se enamora de él.

4) Se casan en medio de malos presagios: Se cae el cuadro de Eurídice y Aristeo y Fílida (enamorados respectivamente de Eurídice y Orfeo) desean que todo acabe mal.



## ACTO II

1) Eurídice cree que su marido la engaña por las mentiras de Fílida. Orfeo y su criado Fabio se lo desmienten.

2) Fílida sigue con engaños: convence a Eurídice de que tiene una cita en el bosque con su marido.

3) Estando en el bosque es descubierta por Aristeo. Éste la persigue y al final, Eurídice es mordida por un áspid.

4) Cuando está a punto de morir la descubren Orfeo y su criado Fabio.

### ACTO III

1) Orfeo tiene un ataque de locura por la muerte de su esposa y decide bajar al infierno a buscarla, sin hacer caso de los requerimientos de Fílida.

2) Orfeo y Fabio descienden al infierno y allí Caronte los lleva a presencia de Proserpina. Esta concede que Orfeo se lleve a su mujer con la condición de que no vuelva la cabeza.

3) Orfeo no cumple esta condición y pierde a su mujer definitivamente con gran dolor.

4) Orfeo tiene un nuevo ataque de locura al volver a la tierra. Por otra parte Albante, hermano de Fílida quita el reino a Aristeo, éste lo volverá a recuperar al casarse con Fílida por consejo de Orfeo.

Como vemos, exposición y nudo se encuentran unidos desde el primer momento en esta comedia. La pareja formada por Orfeo y Eurídice se verá desde el principio sumida en dificultades y formando una trama múltiple por los amores de Fílida y Aristeo.

Como de costumbre, solamente al final se solucionará el conflicto de la siguiente manera:

Albante, hermano de Fílida (como hemos visto) que se había revelado contra Aristeo en ausencia de éste, acude dispuesto a vengar la supuesta deshonra de Fílida por Aristeo. Y es precisamente Orfeo quien, en medio de su dolor por la pérdida de Eurídice, dirime la contienda proponiendo la boda de Aristeo y Fílida, con el retorno al trono del príncipe, satisfecho ya el honor de Albante.

Para Diego Marín (1) se trata en este caso evidentemente de una sola trama triangular con Orfeo. Eurídice, como vértice hacia el que convergen y del que dependen las otras acciones subordinadas de Aristeo, Fílida, e indirectamente Albante.

El que estas acciones menores sean o no necesarias es otra cuestión. Su función principal es rellenar con intrigas convencionales de capa y espada una fábula dramática insuficiente.

Pero (sigue diciendo este autor) (2), Lope se ha preocupado de dar unidad orgánica al conjunto de modo que hasta el "pegote" final de la rebeldía de Albante, viene a ilustrar el dulce espíritu armonizador de Orfeo al reconciliar a los contendientes y contribuir a la felicidad ajena mientras que él renuncia al amor de Fílida por guardar fidelidad a una esposa perdida.

También señala este autor (3) la gran unidad de esta comedia, a pesar de haber recibido juicios muy adversos por parte de algunos críticos como Montiano quien condena la duplicidad de acción y la introducción de "materias inconexas con la principal" (4) y Menéndez Pelayo admitiendo este cargo admite que "la duplicidad de acción es innegable en esta comedia de Lope, y no lo es menos la inutilidad de algunos personajes pegadizos que con sus amoríos e intrigas particulares, distraen la atención y enervan el interés de la fábula.

Pero, tales interlocutores parásitos y acciones subalternas han sido plaga de todos los

teatros del mundo, y no se libró de ellos la tragedia francesa en sus obras más selectas, como lo prueba el personaje de la Infanta, en El Cid y el de Aricia, en Fedra (5).

En realidad, descalificar tajantemente la existencia de estas acciones secundarias y multiplicidad de personajes es ver la comedia del Siglo de Oro desde una perspectiva de lector actual y ni siquiera de espectador.

El público de aquella época, que no tomaba el ir al teatro como un lugar de adoctrinamiento, ni de serias aplicaciones de las unidades clásicas, encontraría algo en estas comedias que merecería la pena de ser visto y vivido, pues si no, los más importantes dramaturgos como Lope, no emplearían siempre la misma fórmula en todas las obras.

En esta comedia, el final feliz conduce a una situación en la que quedan todos los cabos atados. La desgracia personal de Orfeo, no conduce a la tragedia del resto de los personajes en absoluto. Sólo queda Orfeo sin compañía, lo mismo que ocurrió con Venus en el Adonis y Venus, y es que Lope, a pesar de su gran imaginación, no puede destruir la esencia misma del mito clásico.

## ESTRUCTURA DE EL MARIDO MAS FIRME

- (1) MARIN, Diego, La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega, pág. 145.
- (2) MARIN, Diego, Op. Cit. pág 145.
- (3) MARIN, Diego, Op. Cit. pág 145.
- (4) MARIN, Diego, Op. Cit. pág 146.
- (5) MARIN, Diego, Op. Cit. pág 146.

**ESTRUCTURA DE**  
**LA BELLA AURORA**

En esta comedia una vez más, Lope nos presenta una trama compleja y episódica, de varios hilos enlazados cuya diversidad se compensa por el efecto unificador del paralelismo formal.

En La Bella Aurora este paralelismo se observa muy bien como veremos



Los episodios que Lope introduce en cada acto son los siguientes:

### ACTO I

1) Céfalos se despide de Floris para ir a cazar y lo mismo Fabio (criado) con Elisa.

2) El príncipe de Tebas, Doristeo y su privado Perseo, están enamorados de Floris e inventan la cacería para alejar de su lado a Céfalos.

3) La ninfa Aurora y su criada Belisa quedan prendadas de Céfalos y Fabio y los llevan a su palacio quedando allí por medio de encantos.

4) Doristeo y Perseo van a casa de Floris y le dan la falsa noticia de la muerte de su marido Céfalos en la cacería.

## ACTO II

1) Doristeo pretende casarse con Floris pero ésta le rechaza.

2) Céfaló y Fabio descubren el encantamiento y se separan de Aurora y Belisa. Céfaló decide disfrazarse para probar la lealtad de su mujer.

3) Floris decide casarse por los ruegos de todos los conocidos pero no encuentra su pareja ideal de entre todos sus pretendientes.

4) Se presenta Céfaló disfrazado de mercader y cuando Floris le acepta, se descubre y ésta huye aterrada.

### ACTO III

1) Reconciliación de los esposos y celos de la Aurora. Decide vengarse y regala a Floris un dardo que siempre mata a quien se le arroja.

2) Castigo de Fabio: Aurora y Belisa le gastan una broma: diciendo que le van a dar de comer, lo que hacen es mancharle la cara de harina y humo. Doristeo y sus cazadores le confunden con un sátiro e intentan matarle.

3) El pastor Felicio da a Floris la falsa noticia de que Céfalo quiere a Aurora. Ella se pone celosa y dándole el dardo regalado por la ninfa para que se vaya a cazar, decide seguirle.

4) Castigo de Céfalo: mata sin querer a su mujer con el dardo de Aurora, creyendo que es una fiera.

El paralelismo formal que hemos señalado antes para esta comedia, se observa en algunos ejemplos.

A la trama, formada por la pareja Céfalo y Floris, se opone como siempre, la de los criados: Fabio y Elisa. Pero, al aparecer en escena dos protagonistas más: Aurora y su criada Belisa, se intercalan en la trama de parejas expuesta anteriormente. Así, Céfalo y Fabio, generan cada uno una doble trama:



siendo siempre las acciones de Fabio, el correlato paralelo, en ocasiones paródico, a las de su señor.

Pero, además de este doble plano formado por Céfalo y su criado Fabio, nos encontramos también, ya desde el primer acto con otra intriga paralela formada alrededor de Floris, esposa de Céfalo. El príncipe de Tebas, Doristeo, está enamorado de ella y hará todo lo posible por conseguirla, incluso decir que su marido ha muerto. Pero además de éste, el privado Perseo

también la ama en secreto y formará sus propios planes para conseguirla; esta vez con dos obstáculos prácticamente insalvables: el marido de Floris y su Príncipe. Así pues, los dos esposos general a su vez una doble trama:



Los dos esposos no pueden vivir en paz su amor (como ocurrirá en todas las comedias) pues elementos siempre ajenos a ellos mismos les impiden disfrutar libremente del mismo.

Lope en esta comedia coloca muy acertadamente los puntos conflictivos, de máxima tensión, al final de los actos. Como hemos visto en el esquema, la escena final del primer acto termina con el anuncio a Floris por parte de Doristeo y Perso de la muerte (falsa) de Céfalos.

El segundo acto acaba cuando Céfalos, descubre su identidad a Floris, que le creía muerto y huye aterrada al monte, acogiéndose a la protección de Diana.

Y por último, el desenlace trágico del mito (muerte de Floris involuntaria por parte de su marido), lo reserva para la última escena del tercer acto.

En este último acto encontramos una nueva acción paralela: el castigo que reciben Céfalo y su criado Fabio. Como hemos visto otras veces, los criados y personajes secundarios reciben en primer lugar el castigo o premio merecido, quedando para el final la parte más importante que es la de los personajes principales.

En primer lugar tenemos el castigo de Fabio, que respetando la coherencia con el papel que desempeña en la obra, es humorístico y supone la parte paródica del real y doloroso castigo recibido por Céfalo.

A Fabio le untan la cara de harina y humo confundiéndole los cazadores con un sátiro, y seguidamente Céfalo recibe su castigo matando involuntariamente a Floris.

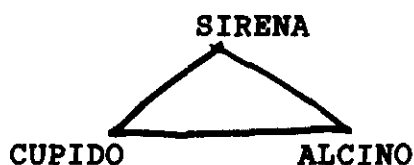
Este doble castigo (paródico y verdadero) encuentra su perfecto correlato en las dos primeras escenas del Acto I. En ellas, Céfalo y Fabio se despiden respectivamente de Floris y Elisa para ir a cazar, y seguidamente se irán con Aurora y Belisa permaneciendo con ellas un año. Si los dos son culpables ( a pesar del encantamiento) de esta situación, los dos tendrán que pagar al final por ello.

**ESTRUCTURA DE**  
**EL AMOR ENAMORADO**

Esta comedia presenta una acción doble en forma de intriga y contraintriga indisolublemente ligada: por una parte tenemos el triángulo amoroso formado por:



y por otro el de:



En palabras de Diego Marín (1) el plano mítico y el humano pastoril de libre invención se entrecruzan de tal forma que son dos partes de una sola trama en que los amoríos, celos y venganzas de los dioses arrastran consigo a los pobres mortales.

Pasamos a ver este entrecruzamiento de dioses y hombres que Lope sitúa en cada escena dentro de sus correspondientes actos:



## ACTO I

1) El pastor Alcino está enamorado de Sirena. El resto de pastores y ninfas: Dafne, Silvia y Bato, están atemorizados por la serpiente que arrasa la región.

2) Aristeo, rey de Tesalia, está enamorado de Dafne, y su padre, el río Peneo, le concede su mano. Dafne no quiere por ser una ninfa de Diana.

3) Febo Apolo mata a la serpiente Pitón clavándola una flecha. Los campesinos organizan una fiesta en agradecimiento.

4) Febo se siente muy orgulloso por esta hazaña y se ríe de Cupido. Este promete vengarse.

## ACTO II

1) En la fiesta de Apolo en la que participan pastores y ninfas, Apolo y Dafne quedan prendados.

2) Cupido, haciéndose invisible, dispara la flecha que hace aborrecer Dafne a Apolo, y sin embargo acrecentar el amor de éste.

3) La misma situación se da entre Bato y Silvia con la diferencia de que ésta cede, aunque primero por interés y luego por temor.

4) Apolo empieza a perseguir a Dafne y al final ésta es convertida en laurel con ayuda de su padre, el río Peneo.

### ACTO III

1) Cupido se enamora perdidamente de Sirena. Esta no le corresponde porque se ha comprometido con el pastor Alcino.

2) Encuentro en el bosque de Bato y Silvia, y posteriormente Sirena, Cupido y Alcino.

3) Cupido rapta a Sirena y la lleva a su palacio celestial junto con Bato y Silvia.

4) Final feliz en el que Sirena se casa con Alcino.

El final feliz que hemos mencionado, que se da al final del tercer acto se consigue gracias a tres episodios que se suceden rápidamente y sin los cuales no se llegaría al éxito definitivo de la boda de Sirena y Alcino.

Estos tres episodios son:

- Nuevo rapto de Sirena por parte de Diana que quiere ayudar a su hermano Apolo.

- Cupido va a reclamarla y parece todo dispuesto para empezar una pelea.

- En el momento crítico aparece Júpiter volando sobre su águila y sentencia que Sirena case con Alcino, como favor a Apolo y agravio a Cupido, ya que éste es el causante de que Dafne se convierta en laurel, perdiéndola así Apolo.

En un plano general se puede observar como dos acciones que en un primer momento eran independientes, van mezclándose hasta conseguir un perfecto entrecruzamiento. En el acto I vemos como el pastor Alcino se enamora de Sirena e inmediatamente después, en la escena siguiente,

Aristeo, rey de Tesalia, hará lo mismo con Dafne.

Seguidamente y sin aparente conexión, se da la disputa de Cupido y Apolo, que será la causante de todas las desgracias posteriores.

En el acto II Apolo se enamora de Dafne, y la flecha con que hiere a ambos Cupido para vengarse hará que la desgraciada Dafne quede convertida en Laurel.

Finalmente en el acto III, es el propio Cupido el que se enamora de Sirena; esta vez el castigo será que su amada se case con otro: Alcino.

Así pues la meditada distribución de desacatos y castigos en la obra se podría representar esquemáticamente:

ACTO I	ACTO II	ACTO III
Alcino se enamora de Sirena y Aristeo de Dafne.	Febo se enamora de Dafne	Cupido se enamora de Sirena
Disputa de Febo y Cupido	Castigo de Febo: Dafne se convierte en laurel	Castigo de Cupido: Sirena se casa con Alcino.

En esta ocasión, la trama de parejas; dioses/hombres no forma grupos independientes que se van entrecruzando sino que ahora, por culpa de la disputa de los dioses, se derivan una serie de consecuencias que tendrán su repercusión más directa en los hombres.

El último acto, que ya comentamos en su momento que se debía a la más pura invención de Lope, parece ser un intento compensatorio y equilibrado de hacer pagar al amor todos los sufrimientos hasta aquí ocasionados .

Dafne tiene que convertirse en laurel, porque así lo ha dispuesto el mito, pero para Lope, el amor mismo en forma de Cupido también tiene que probar de una vez, todos los sinsabores de los que es causa en el mundo.

### ESTRUCTURA DE EL AMOR ENAMORADO

- (1) MARIN, Diego, La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega, pág. 145.

**ESTILO Y VERSIFICACION  
DE LAS  
COMEDIAS MITOLOGICAS  
DE  
LOPE DE VEGA**



Como bien señala Trueblood (1) catalogar la expresión artística de Lope es tarea difícil e ímproba teniendo en cuenta el mare magnum en el que el artista funde fácilmente todo.

En el océano de su producción, como vimos, podemos encontrar aparte de su importante obra dramática novelas pastoriles, novela bizantina, épica italiana seria y burlesca, poemas narrativos, mitológicos, historias, cartas, etc.

Acercándonos a lo que comedia mitológica se refiere, señala Jose María Díez Borque (2) que el tema mitológico en las comedias genera unas connotaciones de sobrenaturalidad que en el plano formal se expresan mediante un lujo verbal de corte culterano.

Este crítico señala también (3) que este lujo verbal llega a unos extremos inusitados en El Vello cino de Oro o El Amor Enamorado

Lope, a pesar de criticar continuamente la oscuridad de los poetas cultos o conceptistas y alardear de la sencillez de sus poemas, susceptibles de ser comprendidos por todo el mundo emplea a veces sus mismos procedimientos,

en especial las figuras que eran más corrientes entre los escritores del Siglo de Oro.

Posteriormente desarrollaremos más la importante relación de Lope con Góngora y la escuela culterana en general.

Antes de centrarnos en el análisis del lenguaje y recursos retóricos de la época que empleaba Lope quizá sería conveniente recordar los versos del Arte Nuevo (4) donde hace referencia al lenguaje, a la métrica y a las figuras retóricas.

"Comience, pues, y con lenguaje casto....  
no gaste pensamiento ni conceptos  
en las cosas domésticas, que sólo  
ha de imitar de dos o tres la plática.  
Mas cuando la persona que introduce  
persuade, aconseja o disuade,  
allí ha de haber sentencias y conceptos,  
porque se imita la verdad la verdad sin duda,  
pues habla un hombre en diferente estilo  
del que tiene vulgar, cuando aconseja,  
persuade o aparta alguna cosa.  
Díganos ejemplo Arístides retórico,  
porque quiere el cómico lenguaje  
sea puro, claro, fácil y aún añade  
que se tome del uso de la gente,

haciendo diferente al que es político;  
porque serán entonces las dicciones  
espléndidas, sonoras y adornadas.  
No traya la escritura, ni el lenguaje  
ofenda con vocablos exquisitos,  
porque si ha de imitar a los que hablan,  
no ha de ser por pancayas, por metauros,  
pipócrifos, semones y centauros.  
Si hablare el rey, imite cuanto pueda  
la gravedad real; si el viejo hablare,  
procure una modestia sentenciosa;  
describa los amantes con afectos  
que muevan con extremo a quien escucha;  
los soliloquios pinte de manera  
que se transforme todo el recitante,  
y con mudarse así mude al oyente.  
Pregúntese y respóndase a sí mismo;  
y si formare quejas, siempre guarde  
el debido decoro a las mujeres.  
Las damas no desdigan de su nombre;  
y si mudaren traje, sea de modo  
que pueda perdonarse, porque suele  
el disfraz varonil agradar mucho.  
Guárdense de imposibles, porque es máxima  
que sólo ha de imitar lo verosímil.  
El lacayo no trate cosas altas,  
ni diga los conceptos que hemos visto  
en algunas comedias extranjeras  
Y de ninguna suerte la figura

se contradiga en lo que tiene dicho;  
quiero decir, se olvide, como en Sófocles  
se reprehende no acordarse Edipo  
del haber muerto por su mano a Layo.  
Remántense las escenas con sentencia,  
con donaire, con versos elegantes,  
de suerte que al enterarse el que recita,  
no deje con disgusto al auditorio".

Como veremos después extensamente, el  
lenguaje casto simboliza el lenguaje puro,  
natural y nada afectado frente el lenguaje de  
conceptos, sentencias y grave, muy diferente del  
lenguaje cotidiano aunque es conveniente  
emplearlo en situaciones difíciles.

El problema del cultismo ocupa sólo cinco  
versos y no parecen directamente polémicos. En  
cuanto al neologismo, Lope se coloca en una  
tradición que arranca de Aristóteles hasta Platón  
pasando por Horacio, Cicerón, Aulo Gelio,  
Cipriano, Quintiliano, etc.

Esta tradición (que aconseja ser parcos  
con los neologismos) también se puede tomar en  
defensa del cultismo y de hecho éste echó mano de  
este repertorio de autoridades picando aquí y  
allá para rebatir con los mismos autores a los

casticistas, como señala Juan Manuel Rozas (5). La doctrina de ellos es que todas las lenguas tienen cultismos: el latín del griego, el italiano del latín, el español del italiano, etc. Por tanto los cultismos se adoptan por necesidad.

Para Zamora Vicente (6) todo el teatro de Lope supuso una rebeldía frente a las normas cultas, eruditas de la escena hasta entonces literaria, es decir, contra las normas que él aprendía en los tratados de retórica y poética que manejaba ya niño en el Estudio Imperial de los jesuitas, y más tarde en la Universidad de Alcalá.

Sigue comentando este autor que el teatro de Lope también estaba en franca rebeldía frente a las minorías ilustradas, partidarias de la rígida retórica y del respeto a la tradición grecolatina.

La polimetría abrumadora, la repartición de las escenas en lugares muy alejados y el salir los personajes en diferentes épocas de su vida era una larga serie de herejías contra la norma aristotélica. Lope se creyó en la necesidad de escribir una especie de justificación o disculpa de su teatro. Y así en 1609, a los 47 años, publica El arte nuevo de hacer comedias en este

tiempo, poema en endecasílabos sueltos, que como vemos, es inestimable para conocer lo que él pensaba en la cumbre de su madurez y de facilidad creadora sobre su teatro (aunque no siempre cumplía sus propios preceptos a rajatabla)

Muchas veces en prólogos y cartas alude Lope a que escribe por dinero y no le importa lo que digan los críticos, que sus versos son mercantiles, etc.

Desprecia siempre que puede al auditorio y en una fina mezcla de socarronería y verdad le llama bárbaro e ignorante. Del mismo Arte Nuevo son los versos tan conocidos:

"Y escibo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron;  
porque como los paga el vulgo es justo  
hablarle en encio por darle gusto" (7)

El prodigio de su producción contradice abiertamente sus afirmaciones y El arte nuevo es una buena prueba de su quehacer poético lúcido y responsable.

Lope, en su Arte Nuevo dice muy poco de las figuras retóricas porque lo fundamental para él era la adecuación del lenguaje al personaje y este aspecto lo desarrolla bastante. Cita la

repetición o anadiplosis más bien como valor decorativo.

Lo que interesa al juzgar por las figuras que nombra el Arte Nuevo es ver su adaptación a las situaciones dramáticas pues el problema de esta adecuación es lo que ha presidido el estudio de la métrica y el estudio de la lengua.

En cuanto a las fuentes de estas figuras que cita, señala Juan Manuel Rozas (8) se pueden encontrar en Bartolomé Jiménez Patón, como indagaron anteriormente Morel-Fatio y Juana de José Prades,

Encontramos así que las seis figuras que cita Lope están en la Elocuencia Española en Arte. Las mutuas relaciones entre los dos autores fueron muy cordiales y se hicieron mutua propaganda en varias ocasiones.

Lázaro Carreter (9) en su estudio sobre el estilo barroco señala algunos recursos de los escritores de esta época que se podrían hacer extensibles a la manera de hacer de Lope de Vega.

Señala entre otras cosas que los escritores españoles acumularon, junto a los más

variados juegos conceptuales, los más refinados efectos de agudeza verbal. Unas son meras ingeniosidades superficiales, ejercitadas tan solo en la piel de las palabras. Por ejemplo, la paranomasia tálamo-túmulo y la inversión de letras (Roma-amor)

Otras son más complicadas, atravesando el significante, para conseguir sorprendentes efectos de sentido. Es lo que ocurre con el juego de palabras, el calambur y la disociación.

Señala Lázaro Carreter (10) que en el ápice del ingenio aparece el recurso formal que podemos designar con el nombre de silepsia, dilogía o disemia.

Consiste en el empleo de una palabra en doble sentido. Este recurso es a menudo fundamento del chiste y se halla abundantemente representado en nuestras letras.

En la técnica equivoquista que emplean estos autores una palabra es inmediatamente asociada con otra.

En la asociación, la primera palabra cambia muchas veces de sentido, produciéndose la mayoría de las veces un efecto cómico.



A este gusto en los poetas solía corresponder una especial aptitud de los lectores para estimularlos y comprenderlos. Este equívoco se daba también en el teatro.

Lázaro Carreter se pregunta cuál sería la especial sensibilidad que el público español tendría para captar tanto enrevesamiento y que a los lectores actuales nos resulta difícil imaginar (11). Pero es un hecho que esta aptitud existía, incluso podemos afirmar que había demanda por parte del público de tales procedimientos. Esta afición parece una constante del gusto nacional.

Un recurso empleado muy frecuentemente y que han señalado algunos autores es el zeugma; se produce cuando no repetimos una palabra que está lógicamente presente en varias oraciones. Pero en el uso de estos autores adquiere una caracterización especial puesto que muchas veces la palabra no repetida es dilógica, es decir, significaba una cosa distinta en cada frase.

Otros recursos muy empleados por estos autores eran la comparación, la alegoría, la metáfora, la antítesis y el contraste.

El mismo Lope a veces defiende el hablar

equívoco que da emoción a las cosas y no siempre el lenguaje puro y llano. Un ejemplo de ello aunque en clave irónica es la sentencia que da en el Arte Nuevo de hacer comedias:

"Siempre el habla equívoca ha tenido  
y aquella incertidumbre anfibológica,  
gran lugar en el vulgo, porque piensa,  
que él solo entiende lo que el otro dice" (12)

José María Díez Borque (13) señala que en Lope, la lírica tradicional con gran inmediatez comunicativa y sencillez y bailes populares intercalados, conviven con los más elevados versos culteranos de complicadas metáforas y licencias formales.

Curiosamente en Lope, al igual que tiene una abarcadora concepción del mundo, en su obra tendrán cabida también variados estilos, y así al lado de variadas descripciones y resabios de tradiciones campesinas, nos encontramos con un poeta de connotaciones eruditas, con citas mitológicas (como hemos visto en tantas ocasiones, especialmente en estas comedias) y verídicos datos históricos.

Llegados a este punto es inevitable hacer referencia a las relaciones entre Lope y Góngora y los poetas culteranos y en qué medida estas

relaciones afectaron al quehacer poético de Lope. Romera Navarro (14) señala que en diversas ocasiones Lope defendió la lengua atacando al culteranismo como en mayo de 1620 en las fiestas a la beatificación de San Isidro.

Trata el libro del certamen:Justa poética y alabanzas justas... al Bienaventurado San Isidro en las fiestas de su beatificación en su introducción de la nueva poesía y de la polémica de si los antiguos poetas españoles eran o no más excelentes que los modernos. Su dictamen es que no fueron inferiores.

Entre las cédulas jocosas que eran normales en estos certámenes tiene Lope varias asestadas a los cultistas. Critica sobre todo el abuso del hipérbaton, la oscuridad, abuso de licencias y ser todo viento y humo. También en 1620 sale la Parte Catorze de las Comedias de Lope y en su prólogo reprende el afán de latinizar. En La Filomena también encontramos algunas críticas. Pero por otra parte este autor (15) señala que Lope, siempre reconoce el genio de Góngora aunque dice que a veces escribe cosas que "la singularidad ha envuelto en tantas tinieblas que he visto desconfiar de entenderlas gravísimos hombres que no temieron comentar a Virgilio ni a Tertuliano" (16).

Pero lo que Lope rechaza son los seguidores de Góngora que según él producen partos monstruosos y piensan que han de llegar a su ingenio por imitar su estilo.

Considera Lope la transposición principal causa de la dificultad de sentido y que los imitadores hacen con más dureza y menos gracia que su modelo. Sigue señalando Romera-Navarro (17) que dentro de las comedias mitológicas, y más concretamente en El marido más firme habla de los que se alejan de la propia lengua llevados de su arrogancia y "mueren desamparados de su naturaleza, perdiendo las fuerzas que les hubiera dado reconocer su patria" (18).

Esta misma alusión es recogida por Lope en La Circe, dirigiéndola directamente a Góngora. También hay alusiones en otras comedias como Amar, servir y esperar, Con su pan se lo coma, en un tono más suave esta última la crítica, etc.

Son por otra parte objeto de rechazo los cultistas que escriben una poesía de colores y ruido y sobre todo con una pobreza de vocablos hasta el punto de llamarla miserable y señalando que "en todo su diccionario no encontramos quince voces" (19).

Lope participa de la corriente de la época en que los poetas jocosos gustaban de hacer parodias de los versos culteranos como por ejemplo La canción lúgubre al húngaro Tiburcio en la opresión de Smirna, de Jáuregui; el Ejemplo hermafrodito de Quevedo, y sobre todo el soneto A un tratado impreso, que un hablador espeluznado de prosa hizo en culto, por citar algunos ejemplos.

Hay otros autores como Andres Nogué (20) que señalan muy acertadamente que Lope, a pesar de sus ataques, era un gran admirador de Góngora y su estilo. Lope ataca la oscuridad del lenguaje, los excesos en materia de innovación lingüística y su escuela, etc. y destaca la simplicidad, claridad y pureza de su lenguaje, pero dejando claro que si en algún momento necesita utilizar el primer lenguaje lo hará sin dificultad; así queda demostrada su superioridad frente a los conceptistas.

La masa de cultismos y de nombres que fabrica Lope es enorme. Esto ya fue señalado por Diego Marín (21) y por Menéndez Pidal (22). Lope crea palabras nuevas indagando por ejemplo en el latín (gallinicio, filosofante), en el griego (archimargio, hipocrénides).

También crea palabras por adición de sufijos (gatería, sonetada, idolicida, nocturnancia) o de prefijos (proto-ingenio).

En los verbos, por ejemplo, Lope fabrica a partir de un sustantivo añadiendo la desinencia de la primer aconjugación -ar (epistolar, alcachofar, mañanar, etc).

No cabe duda de que Lope se divierte en la mayoría de casos de este género y que se deja llevar por su fantasía creadora.

La enemistad poética no obstante entre Góngora y Lope está bien documentada y, como señala Parker (23) parecen los representantes del estilo "oculto" y "llano" respectivamente. Lope dejó algunas muestras como el Orfeo en lengua castellana, donde ejemplifica su teoría poética.

Pero quizá lo más interesante de la relación entre estos dos autores y su diferente modo poético sea la mutua interrelación que pudieran tener y no la simple lucha de contrarios entre dos estilos que parece aparentemente simple o quizá incluso buscando cierto afán publicitario en la época.

Dámaso Alonso (24) señala a este respecto

que hay pruebas evidentes de la profunda impresión que los modos expresivos de Góngora dejaron en Lope, aún cuando la huella en estos poemas lopescos no sea continua. Ocurre sin embargo que de vez en cuando, en algunas piezas líricas junta Lope en pocos versos algunos signos de su tributo a la moda gongorina.

Este autor saca ejemplos de algunos sonetos publicados en La Circe como en el caso de este primer cuarteto:

"De azules rayos coronó la frente  
Febo, a los ojos de la misma aurora  
Fénix, deidad que a tantas plumas dora  
cuantas orbes bañó su sacro oriente" (25)

Este poeta, que se deja contagiar de gongorismo o que reacciona contra el gongorismo buscando profundidad de pensamiento, era él mismo una fuerza barroca; era una fuerza barroca no ya solo como tercer o cuarto Lope, sino como primero y segundo, y representa al barroquismo desde luego con más variedad y aún con más impulso vital que Góngora.

Lo que ocurre es que este "atolondrado" como le llama Dámaso Alonso (26) no tiene tiempo ni sentido para desarrollar una técnica personal

depurada, como Góngora, vive un poco de tomar y utilizar con su genio todas las técnicas cuajadas que el mercado literario le ofrece.

Este autor concluye al analizar las distintas fases en el quehacer poético de Lope en que éste era un auténtico símbolo del Barroco.

Atraviesa éste dos mareas cultas y rendido al encanto de las dos: una, temprana, que le afecta en su juventud y deja para siempre huella en él, la tradición petrarquista, hasta en sus extravagancias y excesos; otra tardía, la de la técnica gongorista, por la que se deja penetrar, para ir lentamente eliminándola o contra la que reacciona en una dirección de pensamiento cargándola de un lastre filosófico, que también habrá dejado en los últimos años.

Pero, por debajo de toda técnica admitida, estaba, representante de un arte nuevo, el hijo de la naturaleza, en su vitalidad y desenfreno: el que traduce día a día su vida en verso; el que vuelve los ojos a las formas naturales, el abundante, el desenfrenado, el poeta de tierra y cielo, representante y símbolo del Barroco.

Ya vimos en la introducción las distintas



opiniones entre los críticos sobre si Lope conocía bien el latín o no y, en general, si su cultura humanística y lingüística era tanta como parecía o más bien si gracias a su habilidad podía amalgamar y dar forma a diferentes lenguajes fruto de las corrientes culturales y literarias de la época. Lo que sí es cierto es su gran capacidad de observación, retentiva y asimilación de las lenguas con las que estaba en contacto aunque sólo fuese temporalmente y buena prueba de ello es su uso de la lengua catalana.

A este respecto, Arturo Zabala(27) señala que aunque no es cierto lo dicho sobre que Lope conociera bien el catalán puesto que su estancia y las circunstancias que le rodearon en Valencia probablemente no se lo permitirían, lo que sí que es cierto es que gracias a sus grandes dotes de asimilación debió de incorporar a su acerbo un caudal fundamental de palabras que unidas al concepto de las más corrientes formas de construcción valenciana, le permitirían entender a los nativos y descifrar el sentido de cada una de las frases de los textos catalanes a los que acudiera.

En el teatro es donde más se muestran los conocimientos valencianos del poeta como en El bobo del colegio y en el auto sacramental de El

Hijo pródigo. Este crítico (28) señala que la única cantera de Lope estuvo en el lenguaje popular.

Los catalanismos en Lope aparecen aislados y como queriendo dar una nota de color y nunca agrupados en versos; a este respecto se podría añadir que en otros tipos de lenguaje como el del morisco gracioso en sus comedias, a pesar de parecer dar una nota de color, un cuidadoso estudio del léxico demuestra que el conocimiento de Lope de la estructura de las lenguas es mucho más profundo de lo que aparentemente parece (29)

Por lo tanto podemos concluir con que Lope si no puede dominar completamente las lenguas que referencia por su abarcadora tarea, en cambio si que une a su prodigiosa retentiva y sus dotes de observador excepcional, un conocimiento profundo de la estructura y características propias de las lenguas que utiliza para sus obras.

En lo que a fonología se refiere, Tomás Navarro(30) nos señala que Lope, en la proporción de vocales, diptongos, consonantes sordas y consonantes sonoras utiliza los rasgos que pueden caracterizar de manera general la composición fonológica del idioma. Para ello T.Navarro

estudia tres textos de Lope: La corona merecida, Barlaam y Josaphat y El marqués de las Navas.

Destaca un ligero predominio de la e sobre la a, contrario al testimonio de otros textos que obedece probablemente a la trabada sintaxis del discurso, abundante en partículas gramaticales que contienen la primera de tales vocales. Es de suponer que en otras obras de Lope y en especial en sus poesías líricas, aparezca la a con su ordinaria ventaja.

Por otro lado domina la s, como de costumbre sobre las demás consonantes, y aparece en último lugar con ínfimas medidas las palatales ch, ll, ñ, y.

Las estructuras fundamentales de la sílaba ba, bab, se muestran con reforzada representación a costa de las demás combinaciones. La agrupación de las vocales en sinalefas se produce de manera variable y fluctuante. La rima aguda, poco frecuente en la asonancia de los romances, abunda en la consonancia de las redondillas. Se advierte determinada acomodación de los varios tipos rítmicos del octosílabo a los efectos propios de su correspondiente valor expresivo.

Hay un aspecto de Lope sumamente

importante que conviene tratar aquí y que es la adecuación entre personaje y lenguaje. Lope, al igual que distingue siempre un doble plano de dioses y reyes y por otra parte de pastores o criados, lo mismo hará con el lenguaje respectivo de cada uno, puesto que según dice en el Arte Nuevo:

"Diónos ejemplo Arístides retórico,  
porque quiere que el cómico lenguaje  
sea puro, claro, fácil, y aún añade  
que se tome del uso de la gente,  
haciendo diferencia al que es político;  
porque serán entonces las dicciones  
espléndidas, sonoras y adornadas" (31)

Rozas (32) señala que estos versos referidos a la adecuación entre personaje y lenguaje se deben a la experiencia dramática de Lope y por eso son muy importantes.

En primer lugar son una declaración del sistema de personajes que funcionan en la comedia nueva: el rey, el viejo, los amantes y sobre todo el gracioso.

Si damos a estos personajes el valor de función dramática tendremos los de centenares de comedias (por ejemplo como poderoso rey,

príncipe, noble, comendador, etc)

En líneas generales lo noético frente a lo poético y lo culto frente a lo popular. Esto tiene mil excepciones aunque Lope busca sobre todo la verosimilitud. Parece que Lope tiene siempre en cuenta a Horacio que da mucha importancia a quien habla: dios o héroe, anciano o joven, etc.

Para J.M. Rozas (33), lo primero que pide Lope es una adecuación entre la situación más normal que puede valer para toda la comedia propiamente dicha y para más de la mitad de los pasajes de la tragicomedia, entendiendo por tal situación las relaciones entre amigos, enamorados, familiares, etc, incluyendo los criados.

En tales momentos el poeta sólo ha de procurar imitar la plática o conversación de las personas en la vida real y ha de hacerlo con lenguaje casto y sin gastar elevados pensamientos ni conceptos.

Aquí se emplea la acepción de casto como señala el diccionario de Autoridades como el lenguaje puro, natural y nada afectado.

En 1609 el consejo de escribir con lenguaje casto y el de la moderación de los cultismos no toman la virulencia que tuvieron en 1612 a raíz de las polémicas gongorinas.

El teatro que tratamos está configurado por una característica esencial que da sentido y forma a todo lo representado y ésta es el verso. Como nos señala López Estrada (33) para Lope todo era materia poética, y este fluir apasionado y desconcertante es su estilo. Para Dámaso Alonso (34) esta nota de frescura y verdad, este estar, día a día, hora a hora, convirtiendo en materia de arte la sustancia de su vida, es totalmente nuevo en poesía española y aún europea.

García Baquero (35) señala que esta característica es típica del teatro barroco y que nuestro teatro clásico está hecho de la materia de sus versos; ese mundo teatral es un mundo poético y por tanto, su medio de expresión ha de ser el verso. La creación resultante supera la realidad y origina otra realidad dramática cuyos soportes son la voz de los actores y la imaginación del público.

Así pues, la complicación barroca de los escenarios madrileños hasta la artificiosidad de la maquinaria calderoniana, estaba en función de

la decadencia imaginativa del público, como lo expresaba el propio Lope en varias ocasiones "lo que menos en ella (la representación) hubo, fueron mis versos" (36).

Y en otra ocasión, en un divertido diálogo crítico donde interviene el propio teatro personificado le hace decir: "Yo he llegado a gran desdicha y presumo que tiene su origen de una de estas tres causas: o por no haber buenos representantes; o por ser malos los poetas; o por faltar entendimiento a los oyentes. Pues los autores se valen de las máquinas, los poetas de los carpinteros y los oyentes de sus ojos" (37).

Lope fía siempre al poder del verbo poético; lo utiliza como recurso dramático, en pugna con el ambiente agitado del corral de comedias. Sin embargo, ya vimos como en las comedias mitológicas contradice un poco todas estas opiniones pues el espectáculo es connatural a este tipo de comedias imaginativas y fantásticas, aunque la brillantez de versos pueda ser la misma.

Manuel Conejero (38) por otra parte nos señala que hemos de considerar que el verso es parte de un proceso de artificio muy importante en la representación y, por lo tanto, que lejos

de eludirse, debe convertirse en verdadero protagonista, debe recobrar ese carácter de objeto tangible para que la representación pueda llegar a ser la representación adecuada, que utiliza coherentemente esta herramienta de trabajo tan importante que pueda ser el verso.

José Hierro (39) también nos indica que el verso tiene cada vez menos lugar en los escenarios modernos. Sin embargo al teatro clásico español puede sobrarle todo, personajes y peripecias, pero no el verso. La sensación de vida, de plenitud, de maravilloso dinamismo que suscita el teatro de Lope procede de que utiliza el verso como poeta lírico.

A su través nos habla el autor. Se disfraza de padre anciano, de doncella recatada, de galán enamorado, de alcahueta, de labrador obsesionado por el honor, de rey, de pícaro. Pero es siempre Lope, transmitiéndonos su rica humanidad en la palpitación del verso.

Por otro lado, el público que asistía a las representaciones de Tirso, Rojas Zorrilla, de Vélez de Guevara o de Ruiz de Alarcón podía ser en su mayoría analfabeto, pero era depositario de una vieja cultura en la que el verso ocupaba principalísimo lugar. Su instinto para el



lenguaje metrificado y rimado no resultaba fácilmente comprensible para el hombre culto de hoy.

Es justamente lo contrario de lo que ocurre con el espectador de hoy, sordo para el verso, ignorante de que las palabras, además de "sentido" poseen un "sonido".

Un aspecto importantísimo al analizar la obra de Lope es observar la manera en que acomoda la dicción de los personajes a los distintos metros que utiliza. También en este aspecto Lope os da su sentencia en el Arte Nuevo:

"Acomode los versos con prudencia  
a los sujetos que va tratando.  
Las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las relaciones piden los romances,  
aunque en octavas lucen por extremo.  
Son los tercetos para cosas graves,  
y para los de amor las redondillas".(40)

Para Conejero (41) estos versos de Lope nos hacen reflexionar sobre la función que corresponde a cada uno de ellos. Lógicamente, a pesar de lo que dice Lope, la función no es solamente una y aunque esta función pueda ser generalmente así, en el mismo Lope no lo es. La

conclusión es que la estrofa tiene una voluntad, que se convierte en una clave, que es una forma casi dibujable que se enseñoorea del espacio escénico y es una estructura en sí misma, una apoyatura escénica para el movimiento de los actores y de la acción.

Los personajes no pueden moverse en escena al margen de sus versos; y es que estos conforman una estructura en sí misma, que determina una forma obligatoria de comportarse.

Juan Manuel Rozas (42) nos señala que la regla de oro de Lope es acomodar el estilo, en este caso la métrica, a los temas. El lenguaje (metro) se adecuará a la temática, a la situación y al personaje, en último término es una regla emparentada con la verosimilitud que preside toda la poética de Lope y cruza de arriba a abajo todo el Arte Nuevo.

El teatro barroco español se caracteriza por la polimetría que es consustancial a él y Lope es un gran versificador. Estaba más dotado para el verso que para la prosa, sobre todo antes de llegar a su madurez literaria.

Bakker (43) señala que Lope ha ordenado los elementos estructurales de la comedia por

medio de la variación en la diversificación, y la ordenación de elementos estructurales es también fuente de belleza. Bakker estudia diez comedias de Lope que son: Las bizzarrias de Belisa, El Caballero de Olmedo, El castigo sin venganza, La Dama boba, El duque de Viseo, Fuenteovejuna, El mejor alcalde el rey, Peribáñez, El perro del hortelano y El villano en su rincón.

Respecto al romance, con el cual Lope se encariñó más y más a lo largo de su carrera, marca un fin o un desenlace en el acontecimiento del drama, sea provisional o definitivo; también hay que añadir que si el acto no termina en romance, el verso inmediatamente anterior lo es.

La segunda condición para la aparición del romance parece ser que la comunicación entre los personajes o los grupos se relaciona con desenlaces posteriores, provisionales o definitivos.

La tercera condición para el uso del romance es que el desenlace final o provisional se siga de los hechos dados a conocer anteriormente, o de las acciones precedentes.

En resumen, la parte de la acción escrita en romance, es desenlace de problemas

anteriormente expuestos, importante por relación de oposición o de concordancia para el desenlace final, con función de comunicación entre los personajes principales. Por consiguiente, la lectura de los romances de una comedia de Lope da su contenido en forma abreviada.

Las comedias con escaso número de romances exponen por lo menos el nudo y su solución en el verso en cuestión. En el caso de mayor número, uno se entera hasta de las peripecias más importantes.

Para Bakker (44) el que casi 4% de las comedias de Lope empiecen con romance no contradice lo anteriormente expuesto acerca del romance como desenlace de un problema. En tales casos el romance crea hábilmente un pasado para los acontecimientos del drama; el espectador entra de bruces en el acontecer.

El procedimiento no difiere de otro recurso muy usado por Lope: los personajes, al salir al escenario se refieren a cosas tratadas o hechas hace rato, como podemos comprobar en las comedias mitológicas.

Bakker (45) señala que hay que preguntarse por qué Lope escoge de entre la

multitud de formas que la versificación le brindaba el romance para la función de desenlace final o provisional.

Para esto hay dos respuestas que se complementan:

Técnicamente el romance es la única forma que repite a lo largo de su variable extensión la misma rima, mientras que la redondilla cambia de rima cada cuatro versos y la quintilla y la décima cada cinco. La velocidad del cambio hace a éstas muy idóneas para rápidos cambios de lugar, de escena y de personaje. Es al revés con el romance: los cambios son más pausados, si los hay.

En cuanto a la redondilla, forma métrica que aunque no tenía un pasado glorioso remonta al siglo XIV, es el correlato del romance. La redondilla pierde en cantidad y extensión lo que va ganando el romance a lo largo de la producción teatral de Lope. La redondilla es, además, la forma que Lope usa con frecuencia para iniciar las jornadas; es por consiguiente, principio e introducción del romance.

La función de la redondilla es la de dar a conocer lo que precede inmediatamente al romance y como tal puede tener un contenido

absolutamente neutral para la acción, al menos aparentemente;; Bakker (46) pone como ejemplo los personajes de Fuenteovejuna que conversan en redondillas sobre la naturaleza del amor, que después de mostrará en todos sus matices; ya veremos en el análisis de cada comedia mitológica las distintas ocasiones en que se utilizan así como el resto de formas métricas.

En general la relación entre la redondilla y el romance es de causa y efecto: en la redondilla los personajes o grupos de personajes expresan por separado, en escenas netamente delimitadas, las dos funciones de Claude Brémont que dan principio a toda acción: obtener un mejoramiento, o evitar una degradación. La conclusión es que toda la acción del drama se desarrolla en redondilla y romance. En cuanto a las demás formas de la versificación en octosílabos: quintilla y décima, Bakker (47) señala que ni la una ni la otra señalan acción, son los sentimientos que acompañan la acción principal; la quintilla es retrospectiva y da una nota aciaga, y tiñe de indignación, de irritación o maldad los acontecimientos posteriores.

Si la quintilla es prospectiva, la décima es retrospectiva y expresa dolor, tristeza, meditación elegíaca sobre el pasado. La

conclusión de Bakker (48) es que los conocidos versos de Lope en El Arte Nuevo no concuerdan de ninguna manera con su práctica dramática, pero lo que sí es cierto es que la versificación es la base de la estructura de la comedia de Lope y por lo tanto esto podría ser de gran utilidad, puesto que el análisis estrófico de una comedia dada por Lope, puede ser un instrumento bastante objetivo para la interpretación de la obra en cuestión.

Algunos críticos como Morley-Bruerton (49) y Diego Marín(50) han estudiado el valor de los metros empleados por Lope. Este último coincide también en señalar la importancia que supone para la estructura de la comedia, la diversificación métrica.

Por ejemplo, al comienzo de cada acto Lope cambia de metro destacando así la estructura de la comedia. En los raros casos de continuidad métrica, vendría justificado sólo por el enlace temático.

Diego Martín (51) señala que hay que ver la frecuencia con que Lope usa ciertos metros en relación con la índole y contenido de la escena tanto como con la forma externa de ésta, por ejemplo no hay un metro determinado en relación sólo del soliloquio, interpelación o diálogo sino

también con cualidades como el tono lírico o cómico, el carácter armónico o contencioso y la intensidad dramática de la escena.

Por otro lado hay que hacer una distinción en la estructura formal de la comedia entre "escenas" y "subescenas". Esta división no la hacen Morley-Bruerton, pero es evidente desde el punto de vista de la polimetría dramática.

Lope acostumbra a marcar con una línea horizontal rubricada los finales de escena propiamente dicha, es decir, mutaciones escénicas con cambio completo de lugar o de asunto y personaje, mientras que la mera entrada y salida de personajes (subescenas) no representan una diversa estructura entre sí, a menos que impliquen una transición en el desarrollo de la acción.

Este autor (52) para observar la clase de tema para la que se emplea cada metro en mayor o menor escala, agrupa estos temas de manera simple en tres categorías generales:

- 1) Celos y amores contrariados, con un conflicto o tensión dramática derivados de obstáculos que se oponen a la felicidad de los amantes.
- 2) Amores felices, libres de conflictos y obstáculos externos



3) Otros temas, incluidos la venganza de honor derivada de una cuestión amorosa.

D. Marín (53) clasifica a continuación los principales tipos de situación dramática para mostrar los diversos usos de cada metro como por ejemplo:

- Diálogo factual y básico de la comedia, que aporta una contribución positiva a la acción entre los personajes cuyos actos y palabras son parte significativa de la trama; en esta ocasión utiliza redondillas y quintillas.

- Diálogo factual de carácter armónico en que se comparten sentimientos positivos de amor, amistad, honor, etc.; en estas ocasiones utiliza también redondillas y quintillas.

- Diálogo comentario sobre un hecho recién acaecido dentro o fuera de la escena, sin tensión dramática ni contribución directa a la acción. El comentario puede ser serio o cómico; aquí utiliza redondillas.

- Diálogo con predominio de "razones" o consideraciones generales sobre algún aspecto de la conducta humana motivadas por la situación dramática del momento o por las circunstancias ajenas a la acción, en un tono más o menos sentencioso o conceptista, a veces lírico y encomiástico, otras argumentativo; en este caso

utiliza también la redondilla entre otros metros.

Orozco (54) señala que en lo que se refiere al soliloquio, Lope emplea normalmente el soneto aunque también emplee otros tipos estróficos como la lira, la canción, etc. En Lope es muy importante el soliloquio. La esencial materia de esta convención teatral es el razonamiento y conflicto íntimo y la esencial intención al comunicárselo vivamente a los oyentes.

La tendencia barroca de esta concepción dramática de Lope se desarrollará posteriormente en el teatro calderoniano.

Orozco (55) señala que Diego Marín, al estudiar las funciones en la versificación del teatro de Lope descubre seis tipos diferentes de monólogo.

En cuanto a los espectadores, el soliloquio supone comunicar más plena e intensamente el sentir del personaje. También son muy importantes los apartes, porque rompen la separación entre el escenario y el público. Como vimos, son palabras dichas exclusivamente para el auditorio en las que se comenta, se reflexiona o se advierte sobre lo que sucede en la escena o

inquieta el personaje.

El teatro barroco cuando alcanza su madurez y plenitud se desborda en expresividad en su ansia de conmover y transformar al auditorio para el cual se representa la obra teatral y sin el cual no es concebible el teatro.

Diego Marín (56) señala respecto al uso general de las distintas formas estróficas, que las redondillas comienza a utilizarlas Lope para temas no amorosos, tanto como para los de celos y amores, pero en éstos predominan los del tipo A sobre los del B.

Hacia 1615 decrecen en los temas no amorosos y se duplican en los amorosos, sobre todo en B, aunque siempre es inferior al porcentaje de A.

Respecto a las quintillas, primero se emplean para temas no amorosos, pero después para celos y amores felices. El romance sigue un proceso parecido.

Las décimas, tal y como señala El Arte Nuevo, lo usa para las quejas de amor con una proporción creciente en el tema A. Las octavas son empleadas frecuentemente en el soliloquio

factual con tensión derivada de un obstáculo exterior. Son más frecuentes los amores desgraciados que los felices.

Los sonetos se suelen emplear para temas de amor y celos aunque al final también se emplean para amores felices. Para temas no amorosos también se emplean endecasílabos sueltos. Los tercetos, silvas y liras se utilizan indistintamente para diversos temas; hay que destacar que la canción se emplea tanto para temas no amorosos, como amorosos, aunque estos últimos nunca son felices, reflejo sin duda de la tradición garcilasiana.

Respecto al cambio de metro Diego Marín (57) señala que ha sido explorado también por Morley-Bruerton, pero dándole más bien un enfoque externo y dramático sin tratar de relacionar el cambio con el carácter dramático y tono de la escena.

Lo primero que resalta es que los cambios métricos ocurren al cambiar la escena o los personajes, quedando la escena vacía por un momento y señalada en los autógrafos de Lope con una línea horizontal rubricada.

A falta de acotaciones escénicas, Lope

emplea por regla general el cambio métrico como indicador lógico de la transición a una escena nueva. Sin embargo la regla tiene excepciones en casi todas las comedias. A partir de 1604 Lope tiende cada vez más a destacar las mutaciones escénicas por medio del metro.

Fijándonos en los pocos casos de mutación escénica sin correspondiente cambio métrico vemos que casi siempre existe un enlace respecto al asunto central aunque cambie la situación dramática, los personajes o el lugar de modo que el enlace temático queda reforzado por el enlace métrico.

Este enlace está mucho mejor tratado en las comedias posteriores a 1604.

En cuanto a los cambios en las subescenas, Morley-Bruerton (58) señalan que los cambios ocurren al principio de lo que llamamos subescenas. Pero lo que ocurre en realidad es que al pasar de una subescena a otra (es decir al entrar o salir los personajes) se mantiene la continuidad métrica. El número de metro de las que cambian suele ser menos de la mitad de las que cambian. La continuidad métrica obedece a una clara continuidad dramática con el mismo tono y ambiente.

Diego Marín (59) señala que el cambio métrico obedece a tres razones principales:

- 1) Cambio formal al pasar de diálogo a monólogo o a la inversa.
- 2) Cambio de tono o nivel dramático
- 3) Cambio parcial de asunto o de personajes.

En cuanto a los cambios métricos dentro de la subescena, lo normal es que se mantenga el mismo metro pero puede hacer cambios ocasionales sin haber variación de asunto o de personajes. Normalmente estos cambios responden a:

- 1) Transición formal en el diálogo por la introducción de un monólogo, recitado de un poema, etc.
- 2) Alteración súbita en el tono y carácter de la situación dramática.
- 3) La entrada de algún personaje que acaba el metro existente un poco antes de cambiar a otro y marcar así el cambio de subescenas.
- 4) Puede ocurrir también que el cambio métrico se anticipe al cambio de subescena.

En cuanto a los cambios métricos entre actos, lo normal es que Lope cambie el metro al

comenzar un nuevo acto, destacando así la diversa estructura básica de la comedia, como señalamos anteriormente. En los raros casos de continuidad métrica sólo lo justificaría el enlace temático.

A continuación vamos a entrar a analizar cada una de las comedias mitológicas, comprobando si estos supuestos teóricos se cumplen en los recursos formales y metro de las mismas, o señalando aquellos casos en que estos supuestos no se den.

Se indicará con algunos ejemplos las ocasiones en las que Lope emplea un tipo u otro de verso en estas comedias dependiendo de las situaciones dramáticas y de la propia estructura de las mismas. Para el cómputo general de metros nos valdremos de las valiosas aportaciones de Morley-Bruerton en su obra citada.

## ESTILO Y VERSIFICACION DE LAS COMEDIAS MITOLOGICAS

- (1) TRUEBLOOD, Alan, Experience and Artistic Expression in Lope de Vega, Cambridge, Harvard University Press, 1974.
- (2) DIEZ BORQUE, José María, Peribáñez y el Comendador de Ocaña, la moza del cántaro, el marido más firme de Lope de Vega, Madrid, Editora Nacional, 1975, pág 34.
- (3) DIEZ BORQUE, José María, Op. Cit. pág 34.
- (4) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Arte Nuevo de hacer comedias, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral nº 842, 1973, págs. 16-17.
- (5) ROZAS, Juan Manuel, Significado y doctrina del arte Nuevo de Lope de Vega, Madrid, SGEL, 1976, págs 258-262.
- (6) ZAMORA VICENTE, Alonso, Vida de Lope de Vega, Barcelona, Salvat, 1985, págs 159-160.
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 12.
- (8) ROZAS, Juan Manuel, Op. Cit. págs 118-119.
- (9) LAZARO CARRETER, Fernando, Estilo barroco y personalidad creadora, Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Salamanca, Anaya, 1966, págs 16-35.
- (10) LAZARO CARRETER, Fernando, Op. Cit. pág 29.
- (11) LAZARO CARRETER, Fernando, Op. Cit. pág 32.
- (12) LOPE DE VEGA, Félix, Arte Nuevo de hacer comedias, Madrid, Austral, 1973, pág 18.
- (13) DIEZ BORQUE, José María, Op. Cit. pág 38.
- (14) ROMERA-NAVARRO, M, La preceptiva dramática de Lope de Vega, Madrid, Ediciones Yunque, 1935, págs 147-275.
- (15) ROMERA-NAVARRO, M, Op. Cit. pág 156.
- (16) ROMERA-NAVARRO, M, Op. Cit. pág 156.
- (17) ROMERA-NAVARRO, M, Op. Cit. pág 173.
- (18) ROMERA-NAVARRO, M, Op. Cit. págs 182-183.
- (19) ROMERA-NAVARRO, M, Op. Cit. pág 197.
- (20) NOGUE, André: "Notes sur la liberté linguistique de Lope de Vega", Cahiers du monde Hispanique et luso.Brésilien, Caravelle, 27 (1976), págs 223-230.
- (21) MARIN, Diego, "Culteranismos en la Filomena de Lope", Revista de Filología Española, XXXIX (1955), págs 314-323
- (22) MENENDEZ PIDAL, Marcelino, Col. Austral nº 501, 1268 y 1286
- (23) PARKER, Jack Horace, "Lope de Vega, the Orfeo and the estilo llano", Romanic Review, XLIV, nº I (1953), págs 3-11.
- (24) ALONSO, Dámaso: "Lope de Vega, símbolo del Barroco", en Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos (1957), págs 419-478.
- (25) ALONSO, Dámaso, Op. Cit. pág 447.
- (26) ALONSO, Dámaso, Op. Cit. pág 466.
- (27) ZABALA, Arturo: "Rastros léxicos del valenciano en la obra de Lope de Vega" Mediterráneo, nº 5 (1944) págs 37-48.
- (28) ZABALA, Arturo, Op. Cit. pág 46.
- (29) CASE, Thomas E: "El morisco gracioso en el teatro de Lope de Vega", Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Madrid, págs. 785-90.
- (30) NAVARRO, Tomás: "Notas fonológicas sobre Lope de Vega", Archivum, Oviedo, IV (1954), págs 45-52.
- (31) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 16.
- (32) ROZAS, Juan Manuel, Op. Cit. págs 116-117
- (33) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Fuenteovejuna, ed. de López Estrada, Madrid, Castalia, 1983, pág 22.



- (34) ALONSO, Dámaso: "Lope de Vega, símbolo del Barroco", en Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1957, págs 419-478.
- (35) GARCIA BAQUERO, J.A., Iniciación al teatro clásico español. Colección La Avispa n° 2, Madrid, 1984.
- (36) GARCIA BAQUERO, J.A., Op. Cit. pág.62.
- (37) GARCIA BAQUERO, J.A., Op. Cit. pág.62.
- (38) CONEJERO, Manuel A: "El verso en el teatro clásico" en III Jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro, Dirección General de Música y Teatro, Ministerio de Cultura (1980), págs 287-295.
- (39) HIERRO, José: "El verso en el teatro clásico español" en I Jornadas de teatro clásico español, Almagro (1978), págs 111-118.
- (40) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 17.
- (41) CONEJERO, Manuel A. Op. Cit. pág 291
- (42) ROZAS, Juan Manuel, Op. Cit. pág 122
- (43) BAKKER, Jan: "Versificación y estructura de la comedia de Lope de Vega" en Las constantes estéticas de la "comedia" en el Siglo de Oro, n° 2 Diálogos Hispánicos de Amsterdam, Amsterdam (1981), págs 93-101.
- (44) BAKKER, Jan, Op. Cit pág 95.
- (45) BAKKER, Jan, Op. Cit. pág 96.
- (46) BAKKER, Jan, Op. Cit pág 97.
- (47) BAKKER, Jan, Op. Cit. pág 98.
- (48) BAKKER, Jan, Op. Cit. págs 99-101.
- (49) MORLEY-BRUERTON, Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, Gredos, 1968.
- (50) MARIN, Diego, Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega, Valencia, Castalia, 1962.
- (51) MARIN, Diego, Op. Cit pág 9.
- (52) MARIN, Diego, Op. Cit págs 9-10.
- (53) MARIN, Diego, Op. Cit pág 10.
- (54) OROZCO DIAZ, Emilio, El teatro y la teatralidad del Barroco Barcelona, Planeta, 1969, págs 54-68.
- (55) OROZCO DIAZ, Emilio, Op. Cit. págs 54-68.
- (56) MARIN, Diego, Op. Cit págs 12-21.
- (57) MARIN, Diego, Op. Cit pág 75.
- (58) MORLEY-BRUERTON, Op. Cit. págs 188-195.
- (59) MARIN, Diego, Op. Cit pág 75-83.

**ESTILO Y VERSIFICACION**

**DE VENUS Y ADONIS**

Lope contaba el Adonis entre las cinco comedias suyas que tenía por mejores (1). Decía: "Están de suerte escritas, que parece que el poeta se detuvo en ellas".

Las otras cuatro comedias eran Mirad a quien alabáis, El Perseo, El Laberinto de Creta y Felisarda.

Por lo tanto, es significativo el hecho de que, como vemos, nada menos que tres de las cinco comedias preferidas por Lope sean mitológicas. Este hecho se puede deber a que la materia mitológica, al presentar un contexto inusual y lejano para nosotros, permita desarrollar más la imaginación, también la mayoría de las fábulas mitológicas giran en torno al amor, el tema por excelencia que mejor trata Lope, y además de la ocasión de demostrar unos conocimientos que estaban dentro de la esfera de los más cultos, aunque hay que reconocer que la mitología estaba muy extendida en la época de Lope y eran muchos los que manejaban las citas clásicas.

Menéndez Pelayo (2) observa que en esta comedia lo que más destaca es el alifio del estilo, siendo floja la contextura dramática.

Recoge también este autor las opiniones de Grillparzer: "En la comedia de Venus y Adonis, mostró Lope de Vega lo que era capaz de hacer cuando quería concentrar sus fuerzas. Es una obra tan deliciosa, escrita con tal excelencia y tan magistralmente desde el principio al fin; es tan ingenioso el desarrollo poético y el modo de tejer la fábula mitológica, que no conozco en este género cosa alguna que pueda compararse con ella. La época presente no querrá convenir en ello porque ha perdido el sentido para este género de belleza, que tanto sentían los fuertes y hábiles artistas españoles" (3).

Si pasamos a observar los recursos concretos que utiliza Lope en esta comedia, además de la gran belleza poética de la que señalaremos después algunos ejemplos, nos encontramos en primer lugar con comparaciones, que como vemos era un recurso bastante empleado por los escritores seiscientistas.

Lope utiliza la comparación sobre todo para elevar los atributos y sobre todo la belleza natural de la amada, a la categoría de los elementos más fascinantes de la naturaleza. Así Timbreo, nada más comenzar el Acto I, dirá hablando con Menandro de su adorada Camila:

"Iba con otras, y entre ellas  
excedía las más bellas  
lo que excede el cuerpo al alma  
al mirto humilde la palma,  
y la luna a las estrellas" (4)

Y también:

"Quedó entonces tan hermosa  
como del alba a la risa  
suele salir vergonzosa  
entre su verde camisa,  
bañada en sangre, la rosa" (5)

Otro ejemplo lo encontramos cuando Adonis  
desengaña a las dos pastoras: Camila y Albania:

"Albania, ya no doy mis esperanzas  
como el almendro loco,  
que la rígida nieve  
del Capricornio helado tiene en poco.  
Como el árbol discreto, el moral sabio,  
procedo en mi temor y en vuestro agravio"(6)

Casi todas las comparaciones, sean del  
tipo o la circunstancia que sea, tienen su  
comparante siempre en elementos de la naturaleza,  
que para Lope ofrecen, en todo momento el más  
bello ejemplo.

Cuando muere Adonis, Frondoso (aunque deseaba su muerte por estar celoso), dirá:

"Cuál cándida azucena  
del labrador pisada,  
inclina la cabeza;  
cual oriental jacinto  
cuando la noche llega,  
las olorosas hijas  
marchita, humilla y cierra" (7)

Además de las comparaciones, son muy abundantes en esta obra los juegos de palabras:

"Burlé, sin ver  
lo que ví: ¡que nunca viera!".

Dice Hipómenes cuando ve a Atalanta y participa en la carrera, sabiendo que su vida corre un grave peligro.

También Cupido, juega con sus amigos Ganímedes, Jacinto y Narciso; emplea muchos acertijos tanto formales como conceptuales; ejemplo de estos juegos es lo que dice a Narciso:

"Donde hay amor no hay señor,  
que todo lo iguala amor:  
por eso, no te enamores"(8)

Cuando vence Hipómenes milagrosamente en la carrera exclama:

"Vencí Atalanta, vencido:  
victorioso y preso voy"(9)

En estos dos versos, además del juego del que es objeto la palabra vencer, hay también una antítesis formada por el significado de victorioso/preso.

Otra antítesis clara que encontramos, se da en el monólogo de Hipómenes, cuando duda sobre presentarse a la carrera o no:

"Ya no hay remedio: más quiero  
que vivir sin ti, morir.  
Si de amor por verte muero,  
¿Qué más morir que vivir  
adonde la muerte espero?"(10)

Hay también una disociación en las palabras que Venus dirige a Adonis cuando se conocen:

"Bien dices, que quiero a Marte,  
no porque a Marte deseo  
ssino porque quiero a-marte"(11)

Y una diología en el discurso de Hipómenes  
dirigiéndose a Timbreo:

"Mi vida es mi Atalanta. Dios me guarde" (12)

Aquí se juega con dos significados: el de  
su futura amada cuando la conozca, y el de  
parapeto o refugio donde se ocultará para  
preservar su vida de la peligrosa carrera.

También se dan alegorías:

Tanto a Camila deseo,  
cuando puede un alma arder" (13)

Dice Menandro a Timbreo.

Y, por otra parte Cupido dirá a Jacinto:

"Mis juegos todos son fuego.  
¿Para qué queréis quemar? (14)

Por supuesto, nos encontramos también con  
metáforas:

"Los hombres...  
son Argos del honor" (15)

Una de las cosas que más destaca en todas



las comedias vistas, incluida ésta es el uso de exclamaciones. El mismo Lope justificará su empleo en el Arte Nuevo:

"Las figuras retóricas importan,  
como repetición o anadiplosis;  
y en el principio de los mismos versos  
aquellas relaciones de la anáfora,  
las ironías y adubitaciones,  
apóstrofes también y exclamaciones(16)

En Adonis y Venus, estas exclamaciones aparecen frecuentemente. Se utilizan cuando se pondera la belleza de una dama por ejemplo:

"¡Oh, tú, que en belleza igualas  
el sol, de su luz vestida..."(17)

O cuando se desea algo con vehemencia:

"¡Plegue al cielo que te vea  
puesto en el mismo peligro:  
que, siendo amor, te enamores  
porque mueras en tu oficio,  
y no maldigan los hombres  
mi vida por tus delitos"(18)

Deseo de venganza que Venus dirige a su hijo Cupido y que veremos cumplirse en El Amor enamorado.

Ya hemos comentado al principio, la excelente poesía y la extraordinaria belleza en la composición de esta fábula. Para la belleza poética nos encontramos con tres ejemplos que quizá son los más representativos de toda la obra. El primero es el monólogo de Atalanta, cuando se dirige a consultar el oráculo:

"La luna abraza al sol, cuyo himeneo  
la alumbra y vivifica,  
y a su humildad los rayos de oro aplica.  
Si contemplo la tierra,  
¿Cuál animal no tiene  
su semejante, con quien ande y viva?"(19)

También un monólogo, esta vez de Hipómenes cuando va a entrar en la carrera:

"No dirá amor, si advierte  
lo que estoy esperando,  
que voy de espacio amando,  
pues corro hasta mi muerte" (20)

El último ejemplo lo encontramos en todas las palabras de Adonis. Parece que Lope ha puesto un especial cuidado en que este personaje aporte el lenguaje más poético de toda la obra. Sirva de ejemplo el monólogo de Adonis en su primera aparición en escena:

"Selvas y bosques sombríos,  
 adonde la primavera  
 se baña en cristales fríos,  
 y donde la luz primera  
 dio vida a los ojos míos" (21).

Menéndez Pelayo (22) señala que la graciosa anacreóntica:

"Por los jardines de Chipre,  
 madre, andaba divertidoo...."(23), es un romance suelto que sin nombre de autor se insertó en el Romancero general. Aquí vemos como Lope, además de su natural genio poético, escoge aquellas piezas ajenas que en un momento determinado pudieran cuadrar bien a su propósito.

Como hemos señalado en la introducción, nos basamos en Morley-Bruerton (24) para exponer el porcentaje métrico dentro de cada comedia. Así para Adonis y venus tenemos:

Redondillas:	496. ....	22,4%
Quintillas:	770. ....	34,8%
Romance:	230. ....	10,4%
Silvas:	74. ....	3,3%
Octosílabos:	32. ....	1,4%
Tercetos:	37. ....	1,7%
Liras:	84. ....	3,8%.
Versos sueltos:	106. ....	4,8%
Misceláneas, canciones:	65..	2,9%

Asonantes de

heptasílabos: 276. ....12,4%

Redondillas de

heptasílabos: 44. .... 2%

TOTAL 2.214 VERSOS

Adonis y Venus, por tanto, es una de las comedias mitológicas con más porcentaje de quintillas

En cuanto a los comienzos y terminaciones de actos tenemos:

I.- Décimas - romance.

II.- Lira - romance

III.- Redondillas- romance

La variedad de la versificación que observamos, y la brevedad de la comedia, hacen decir a Morley-Bruerton (25) que quizá se deba probablemente al género de un libreto para una ópera.

Lope utiliza casi todos los tipos de quintilla aunque tiene unas preferencias muy marcadas por ciertos tipos. Las más constantes son del tipo ABABA Y AABBA. Otras veces se

mezclan de modo irregular con las de los tipos ABBAB y ABAAB intercaladas.

Las quintillas, al igual que las redondillas podría usarlas en monólogos, diálogos o cartas, aunque se observa que sirven principalmente para el diálogo.

En el primer acto, se utilizan las quintillas para el diálogo exclusivamente: en primer lugar, nada más empezar la comedia el que mantienen

- Menandro y Timbreo (26) y después,
- Venus y Cupido (27)
- Venus y Adonis (28)

También se utilizan las redondillas para el diálogo aentre:

- Camila y Albania (29)
- Frondoso y Timbreo (30)
- Camila y Venus (en dos ocasiones) (31)

Si en los dos casos, los metros se utilizan para el diálogo, cabría pensar que da lo mismo el que se emplee, pero vemos que esto no es cierto al comprobar la calidad de las personas que hablan y los asuntos de los que tratan. Las personas que conversan con quintillas son los personajes más nobles de la comedia, como es el

caso de Venus y Adonis; o Venus y Cupido; o bien aunque no sean personajes elevados (Menandro y Timbreo) los asuntos de que tratan (casi siempre amores) merecen que se les haga esta consideración:

Menandro: "Prosigue, amigo timbreo,  
la relación de tu mal;  
que yo sus desdenes creo".

Timbreo: "Ver tu sentimiento igual  
a mis desdichas deseo.  
Como digo, entró Camila  
en el templo de Diana;  
seguí sus rayos, y vila  
como el alba entre oro y grana  
menudo aljófar destila" (32)

Las redondillas, que utilizan las personas que señalamos antes, suelen darse en conversaciones rápidas y entre los personajes menos nobles (pastores y criados).

Aunque Venus al hablar con Camila también las emplea, se debe a la materia que tratan: en el primer caso, es un encuentro casual en el bosque en el que se preguntan si las habrán traído a ese lugar los mismos asuntos y en el segundo, aparece Adonis y Camila informa a Venus de quien es.

Sólo hay una ocasión en que se utilizan las silvas que es el monólogo de Atalanta cuando se dirige a consultar el oráculo y al que ya hemos aludido en otras ocasiones. (33)

El romance es utilizado con más frecuencia. La primera vez que aparece es en el monólogo de Frondoso cuando va pensando cómo engañar al oráculo (34)

La segunda ocasión cuando Camila relata a Venus en un extenso fragmento el origen y desventuras de Adonis (35).

En estas comedias, cada vez que Lope quiere que un personaje dé cuenta de la situación o relate la historia de otro personaje clave a quien le pregunta ( y de paso al lector) entonces emplea el romance sobre todo.

De ello tenemos ejemplos en las siguientes comedias mitológicas como por ejemplo Montano en Las mujeres sin hombres cuando explica a Hércules y sus compañeros su historia personal y el origen de las Amazonas.

Lo mismo ocurre con Escila en El Laberinto de Creta donde nos cuenta que es la hija del rey de Niso y que por amor a Minos y que

éste pueda conquistar la ciudad, comete la monstruosidad de matar a su padre.

También en El Perseo cuando Lisardo, el enamorado de Dánae, en forma de romance cuenta a su amigo Armino quien es y por qué Acrisio, el padre de Dánae, encierra a ésta en una torre, dando así al lector los datos precisos para poder seguir mejor el desarrollo del mito.

Se utilizan las décimas una vez: cuando Atalanta ha recibido la desazonante respuesta del oráculo y piensa en medio de una gran tensión que hará de su vida en adelante (36). Normalmente la décima es utilizada por Lope para los soliloquios líricos con gran tensión dramática y también en los diálogos.

De acuerdo con lo que acabamos de decir para el acto I, en el acto II, se da lo siguiente:

Las quintillas son los metros más empleados como hemos visto en el porcentaje total de la obra. Se utilizan en este acto segundo en las siguientes ocasiones:

- Conversación de Hipómenes y Atalanta antes de la carrera, cuando se conocen y se enamoran y también cuando ya están casados, justo



al final del acto (37).

"Dulcísima esposa mía,  
que mil años guarde el cielo  
en mi alegre compañía;  
sol que has dado el mortal velo  
envidia al que alumbra el día" (38)

Las intervenciones de Venus, salvo en contados casos que ahora señalaremos, también son en quintillas.

Al lado de las quintillas, las redondillas son los metros más empleados. Los encontramos en varias ocasiones:

-Monólogo de Hipómenes cuando observa a Atalanta antes de la carrera (39). Aunque en los monólogos no suele emplear Lope la redondilla, ésta está justificada por el intento de reflejar la rapidez del pensamiento en una breve observación cuando la carrera está a punto de comenzar:

"Ya bulle, con los velos  
enamorado del aire  
¡Qué gracia, qué donaire!  
De todos tengo celos" (40)

- Conversaciones de cupido y sus amigos cuando están jugando (41)

- Venus cuando está regañando a Cupido (42).

Hay una ocasión en el acto II en que se utiliza la silva: es en la conversación que mantienen Tebandro e Hipómenes cuando comentan la carrera a la que Atalanta somete a sus pretendientes (43)

El romance es utilizado en la intervención de Cupido, que comentamos anteriormente como romance anónimo perteneciente al romancero general (44)

Más adelante se utiliza también en la conversación de Venus y Cupido (45). En esta ocasión el romance no es un monólogo, como veníamos viendo hasta ahora, en el que se da al lector la información precisa de lo que ocurre sino que es el vehículo para encauzar el diálogo.

Por último nos encontramos con octavas reales, cuando Venus desciende de su esfera para ayudar a Hipómenes y asimismo la respuesta agradecida que da éste (46)

Las octavas se suelen utilizar en ocasiones solemnes y puesta siempre en boca de personajes elevados, que muestran mucho cuidado

en su expresión y las emplean sobre todo para expresar cuestiones amorosas (como en este caso) o bien momentos solemnes en que se alude al honor, a la defensa de una determinada ciudad o muchas veces también como referencia culta a la hora de introducir la vida de un personaje en un mito determinado.

Respecto al acto III, nos encontramos también con la utilización de metros variados.

En primer lugar las quintillas, se emplean en varias ocasiones:

- Conversación de Apolo y Tesifonte cuando deciden la muerte de Adonis (47)

- Conversación de Frondoso y Apolo cuando el dios pide a aquél colaboración para llevar a Adonis hasta el jabalí (48)

- Coloquio amoroso de Venus y Adonis en dos ocasiones (49).

Las redondillas son las segundas en cuanto a frecuencia en este acto:

- Conversación de Apolo y Cupido cuando preparan la venganza contra Adonis (50)

- Escena en la que se reconcilian definitivamente las dos parejas de pastores:

Menandro/Albania, Timbreo/Camila (51)

Nos encontramos con la utilización de silvas en dos ocasiones\_

- Escena en la que participan Adonis, Camila, Albania y Frondoso (Adonis desengaña a las dos pastoras de su amor) (52)

- Lamentos de Venus por la muerte de su amado (53)

Por último, Lope emplea en esta ocasión el romance para la disertación de Frondoso con Adonis muerto (54) y para la escena final en la que Venus, ante el dolor por la muerte de Adonis, decide meterse monja vestal (55)

## ESTILO Y VERSIFICACION DE VENUS Y ADONIS

- (1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjero, Observaciones Preliminares, en Obras de Lope de Vega, tomo XIII, Madrid, B.A.E. 1965, pág 215
- (2) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 215.
- (3) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. págs 215-216 ( N. Grillparzer's Sämtliche Werke, 17, Studien zum spanischen Theater, 197-98)
- (4) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias pastoriles y Comedias mitológicas, Observaciones preliminares, Ed. de Menéndez Pelayo, Madrid, B.A.E. Tomo XIII, 1965, pág 339.
- (5) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 340.
- (6) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 370.
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 372.
- (8) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 357.
- (9) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 361.
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 354.
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 350.
- (12) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 352.
- (13) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 342.
- (14) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 356.
- (15) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 340.
- (16) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Arte Nuevo de hacer comedias, Madrid, Austral, 1973, pág 17.
- (17) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias pastoriles y Comedias mitológicas. Observaciones preliminares, Ed. de Menéndez Pelayo, Madrid, B.A.E. Tomo XIII, 1965, pág 354.
- (18) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 360.
- (19) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 341.
- (20) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 355.
- (21) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 348.
- (22) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 216.
- (23) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 359.
- (24) MORLEY-BRUERTON, Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, 1968, pág 236.
- (25) MORLEY- BRUERTON, Op. Cit. pág 236.
- (26) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias pastoriles y Comedias mitológicas. Observaciones preliminares, Ed. de Menéndez Pelayo, Madrid, B.A.E. Tomo XIII, 1965, págs. 339-340.
- (27) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 345.
- (28) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 342.
- (29) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 341.
- (30) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 342.
- (31) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 346-349.
- (32) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 339.
- (33) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 340.
- (34) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 342.
- (35) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 347.
- (36) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 344.
- (37) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 361.
- (38) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 355.
- (39) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 353-355.
- (40) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 356-359.
- (41) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 359.
- (42) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 351-352.
- (43) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 359.

- (44) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 360.
- (45) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 355-356.
- (46) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 346.
- (47) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 369.
- (48) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 365-368.
- (49) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 362-363.
- (50) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 371-373.
- (51) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 370-371.
- (52) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 372-373.
- (53) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 372.
- (54) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 373.

ESTILO Y VERSIFICACION  
DE LAS  
MUJERES SIN HOMBRES

Menéndez Pelayo (1) juzga un poco duramente esta pieza, al considerarla como la última de las producciones de Lope en este género. Dice que el argumento está tratado como en broma, quizá porque a ello convidaba lo inverosímil de la fábula, y el efecto general, que tiene más de cómico, según este crítico que de trágico.

Sin embargo, en algunos aspectos, para Menéndez Pelayo (2), la obra se salva: "En el carácter de la Amazona Antiopía y en la apasionada expresión de sus anhelos amorosos, se reconoce a veces la mano del gran poeta. Los dulces lazos del cautiverio en que la reina detiene a Teseo, recuerdan inmediatamente los episodios de Alcina y Rugero en el Orlando y de Armida y Reinaldo en la Jerusalén".

Es verdad que podemos encontrar en la obra múltiples ejemplos de bella poesía; sobre todo en los diálogos amorosos de Antiopía y Teseo. Sus declaraciones de amor están llenas de lirismo:

Teseo: "¿Para qué ceñís espada  
si matáis con la hermosura?"

Antiopía: "¿Con qué quieres que encarezca  
mi dulce amor tus favores,  
sino con decirte amores  
hasta que amor me enloquezca?" (3)

Teseo: "Mal has pagado mi amor,  
Y no es temor de tus fuerzas,  
sino que te he dado el alma



y darme la muerte intentas"

Antiopía: "Engañaste; que la mía  
te di en viéndote, y te diera  
tantas, si fuera posible  
como el cielo tiene estrellas" (4)

En contraposición, la pareja Fineo-Hipólita, que representa el doble plano de criados, cuyas acciones son completamente paralelas a las de sus amos, tienen también sus propios diálogos amorosos, que suelen continuar a los de sus amos; pero la diferencia de su lenguaje es bien notable a diferencia de los primeros.

Fineo dice a Hipólita por ejemplo, que ha tenido muy mal gusto enamorándose de él (5). Y, en otro lugar, refiriéndose Hipólita al color de la piel de Fineo, dice que es como el carbón, pero que esto no importa puesto que es el carbón el que sustentará el fuego amoroso (6).

La consideración del amor como guerra, que ya señalamos en su momento, da lugar a bellas imágenes y juegos de palabras que se encuentran diseminados por toda la comedia. Un ejemplo lo tenemos cuando Teseo, al principio del acto II, comenta con Fineo:

"Pero esta conquista bella  
es de un reino de hermosura,  
adonde es gloria y ventura  
ser preso y rendido en ella" (7)

Añadiendo en el acto siguiente:

"Y en mi vida yo creyera  
ser de tal vida capaz,  
ni pensé que en tanta paz  
viniera a parar la guerra"(8)

En esta comedia, Lope utiliza una serie de recursos como juegos de palabras, anáforas, repeticiones, etc. que ahora pasaremos a ejemplificar. Quizá se fijara Menéndez Pelayo en ellos al afirmar que la obra tiene un efecto más gracioso que trágico y que por ello esta obra resulta de las peores de este género.(9).

Quizá no habría que prestar demasiada atención a este efecto, pues no juegan un gran papel en el conjunto de la obra donde lo que más destaca es el rendimiento paulatino de una lucha planteada como real pero que después se ha convertido en amorosa.

En el acto I, encontramos algunos recursos como la repetición: "Ataja, ataja, Teseo" (10), dirá Peleo nada más comenzar la obra.

También hay anáforas: lo vemos claramente en el discurso de Montano cuando explica por qué las Amazonas mataron a sus maridos:

"Cuál, que era celoso y loco  
cuál, esquivo y avariento  
cuál, descuidado de amor"(11)

En el mismo discurso mencionado, se encuentran metáforas:

"Sobre las sangrientas camas  
yacían los cuerpos muertos  
pasando desde el fingido  
al más verdadero sueño"(12)

También hay juegos de palabras:

"Llega, verás que de un brazo  
te estrello con las estrellas" (13), dirá Deyanira  
amenazando a Antiopía cuando discuten por la posesión del título  
de reina.

En el acto II, hay nuevas metáforas:

"..Cesen trofeos  
y comiencen himeneos,  
dulces yugos, tiernos lazos" (14). Este fragmento, dicho  
por Hércules, lleva la evidente intención de ganar a las Amazonas  
por el amor.

Por otra parte, hay metonimias;  
encontramos un ejemplo en el monólogo de Menalipe cuando habla  
de los hombres:

"No siempre suya he de ser  
la historia y la pluma " (15)

Encontramos una paronomasia, cuando Antiopía y Deyanira, junto con Menalipe, se encuentran por sorpresa. Van disfrazadas de hombres y para las tres, el objetivo principal es conquistar a Teseo.

Antiopía: "Notable piedad mostráis  
con el hombre"

Menalipe: "Basta el nombre"

Antiopía: "No sé si guardáis el hombre,  
más sé que al hombre aguardáis"(16)

En el mismo diálogo de estas amazonas, hay también dilogía o disemia:

Menalipe: "Salga de la calle, y calle"

Deyanira: "Calle y véngase tras mí" (17)

Por otra parte, este es un ejemplo asimismo, de concatenación. En este acto, como siempre hay juegos de palabras:

Dice Teseo:

"Si se acercan a la cerca  
es porque me han detenido"(18)

Para dar algún breve ejemplo del tercer acto, tenemos juegos de palabras en Antiopía, cuando reacciona a Teseo que vaya a luchar con sus hombres, abandonándola:

"¿Eres diamante o amante?(19)

Y, también en las palabras de Teseo cuando se dirige una de las primeras veces a Antiopía:

"Pues enseñado a vencer  
me dejo convencer por ti"(20)

En cuanto a la versificación de la comedia nos encontramos con el siguiente porcentaje métrico:

Redondillas:	1.268.....	45,7%
Quintillas	190.....	6,8%
Décimas:	60.....	2,2%
Romance:	972.....	3,5%
Octosílabos:	176.....	6,3%
Tercetos:	37.....	1,4%
Versos sueltos:	72.....	2,6%

TOTAL DE VERSOS: 2.775

Respecto a los comienzos y terminaciones de acto:

- I.- Redondillas-Romance
- II.- Redondillas-Romance
- III.- Redondillas-Romance

Es evidente en esta comedia el predominio casi absoluto de redondillas. Según Morley-Bruerton (21), éstas, forman la estrofa más estable de Lope, cuando consideramos que se conservan en todas las obras conservadas y generalmente en todos los actos.

En el Arte Nuevo de hacer comedia, Lope dice acerca de este metro:

"Son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor las redondillas"(22)

Parece ser, en todos los ejemplos que venimos viendo, que la descripción que hace Lope en el Arte Nuevo, sobre los usos de las distintas estrofas no se corresponde con lo que practica habitualmente. Podría ser más bien una invención del momento para los fines del poema. En esta comedia: Las mujeres sin hombres en la que hemos visto el predominio de las redondillas, nos encontramos con muchos ejemplos que desmienten la afirmación de que sirven sobre todo para cosas de amor.

En el acto I por ejemplo, las redondillas son utilizadas por Hércules y sus hombres al descubrir a Montano(23).

- Discusión de Antiopía y Deyanira por querer ser las dos reina de las Amazonas (24)
- Escena en que las Amazonas se disponen a luchar al advertir Hipólita que los griegos se acercaban (25).
- Monólogo de Antiopía: cuando va a luchar se da cuenta de que desea a los hombres. La redondilla da cuenta de la rapidez de su pensamiento, dadas las circunstancias (26).
- Las Amazonas, nerviosas, esperan que llegue el momento del asalto de lo griegos (27).

En este primer acto también se da el romance cuando:

-Montano cuenta su historia y el origen de las Amazonas (28). Ya vimos en la comedia anterior, como Lope siempre utiliza este metro cuando uno de los personajes, informando a otro, da una situación precisa del relato, que al mismo tiempo constituye una valiosa información para el lector o espectador.

-Las Amazonas conversan con Fineo, a quien han cogido preso (29).

Para los personajes más importantes, casi siempre utiliza los endecasílabos, sobre todo cuando son solemnes los asuntos que tratan; pero el mero hecho de ser los personajes principales, justifica para Lope el empleo de estos versos, mucho más elaborados que los de ocho sílabas habituales. Ejemplos de su uso en el Acto I:

- Antiopía (ya reina de las Amazonas) da las leyes por las que han de regirse: lo más importante es la prohibición de hablar de hombres, ni tener retratos suyos; en segundo lugar, no comportarse como bachilleras, no murmurar y sobre todo, saber manejar las armas (30).

También nos encontramos con la utilización de octavas reales, que como siempre se dan en ocasiones solemnes:

-Hércules, Teseo, Fineo y Jasón se disponen a conquistar la ciudad de las Amazonas. Es un momento solemne, pero a la vez conflictivo y dramático ya que tienen que luchar contra mujeres y piensan que van a perder su honor (31).

En el acto II, vemos que es muy abundante también la utilización de redondillas. Ejemplos:

-Fineo informa a Teseo de su estancia entre las Amazonas (32). Después se unen Hércules y Tíndaro.

-Antiopía cuenta a las Amazonas que ha desafiado a los griegos (33).

- Deyanira y Menalipe (disfrazados de hombre), salen de noche a conquistar a Teseo y se encuentran por casualidad (34).

- Conversación de Fineo y Teseo sobre las Amazonas (35).

El romance, parece también bastante frecuente en este segundo acto, aunque no tanto como las redondillas:

- Desafío de la reina Antiopía a los griegos para que luchan (36).

- Primeras declaraciones amorosas de Teseo y Antiopía (37).

- Segundo encuentro de Teseo y Antiopía (38).

- Hipólita recrimina a Antiopía que se deje conquistar por Teseo, tras haber dado antes unas leyes tan duras contra las que pensarán en los hombres (38).

- Antiopía hace prender a Deyanira y se queda junto a Teseo (39).

También utiliza quintillas:

- Los griegos reciben el oráculo de Marte (40).

Las quintillas más frecuentes son adaba:



"Dime, belicoso Marte, pregunta  
señor de la quinta esfera,  
¿será la espada o el arte  
el fin que la guerra espera?" (41), seguidas de las de  
aabba:

"Dice que el mayor poder,  
griegos, os ha de vencer.  
Yo presumo que es mayor  
del mundo el poder de amor  
y que éste debe de ser" (42). Palabras que Montano dirige  
a los griegos, interpretando personalmente el oráculo de Marte.

Por último, se utilizan octavas reales en otro momento muy  
solemne: Hércules y Jasón se disponen a atacar definitivamente  
a las Amazonas, creyendo que han raptado a Teseo (43).

En cuanto al acto III, hay un alto porcentaje de  
redondillas, en consonancia con lo que venimos viendo en los dos  
primeros actos.

Momentos en que se dan:

-Jasón y Hércules comentan la relajada estancia de Teseo  
entre las Amazonas (44).

- Deyanira se presenta en el campo de los griegos,  
dispuesta a traicionar a Antiopía (45). Hércules se enamora de  
ella.

- Tercer coloquio amoroso de Teseo y Antiopía (46)

intercalado por el de los criados Fineo e Hipólita, también en redondillas.

-Última conversación de Teseo y Antiopía antes de que de lugar el comienzo de la batalla (47).

- Diálogo de Hipólita y Antiopía (48).

En cuanto al romance, se emplea en dos ocasiones:

-Teseo y Antiopía se ven apremiados cada uno por su ejército que está dispuesto para luchar (49).

- Escena final: los griegos deciden hacer las paces y convertir la lucha real, en una amorosa (50)

Las quintillas sólo se dan en la conversación con Teseo y Antiopía en el momento de su separación (51).

Y las octavas reales cuando Menalipe, con tono solemne, recuerda a Antiopía que debe estar al frente de las suyas para defender la ciudad y no estar entretenida con asuntos amorosos (52).

**ESTILO Y VERSIFICACION DE**  
**LAS MUJERES SIN HOMBRES**

- (1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias pastoriles y Comedias mitológicas. Observaciones Preliminares, en Obras de Lope de Vega, tomo XIII, Madrid, B.A.E. 1965, pág 231.
- (2) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 231.
- (3) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. págs 412-413.
- (4) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 408.
- (5) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 414.
- (6) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 414.
- (7) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 394.
- (8) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 413.
- (9) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 231.
- (10) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 379.
- (11) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 381.
- (12) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 381.
- (13) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 383.
- (14) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 398.
- (15) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 398.
- (16) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 405.
- (17) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 406.
- (18) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 409.
- (19) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 419.
- (20) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 419.
- (21) MORLEY-BRUERTON, Cronología de las comedias de Lope de Vega, Madrid, Gredos, 1984, pág.365.
- (22) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Arte Nuevo de hacer comedias, Madrid, Austral, 1973, pág. 17.
- (23) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas... pág. 379.
- (24) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 382-383.
- (25) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 386-387.
- (26) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 388.
- (27) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 389.
- (28) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 381.
- (29) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 390-394.
- (30) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 384-386.
- (31) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 388-389.
- (32) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 394-395.
- (33) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 398-399.
- (34) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 403-406.
- (35) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 406-407.
- (36) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 396.
- (37) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 408-409.
- (38) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 402.
- (39) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 410-411.
- (40) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 397-398.
- (41) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 397.
- (42) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 397.
- (43) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 402-403.
- (44) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 411-412.
- (45) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 412-413.
- (46) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 413-414.
- (47) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 420-421.
- (48) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 421-422.
- (49) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 416-418.

- (50) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 423-426.
- (51) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 418-420.
- (52) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 415-416.

**ESTILO Y VERSIFICACIÓN DE**  
**EL PERSEO**

Todos los críticos que han estudiado El Perseo, están de acuerdo en ensalzar su excelencia como poesía.

Menéndez Pelayo, por ejemplo, dirá "La belleza de dicción es grande en todo el drama, y la han reconocido y admirado aún los mismos críticos que más censuran la irregularidad del plan. El diálogo de Júpiter y Mercurio en el acto I, recuerda el de Mercurio y la noche al principio del Anfitrión, de Molière, quizá porque en uno y otro autor se ve la huella de Luciano.

El monólogo del cazador Perseo es una de aquellas felices inspiraciones líricas que Lope encontraba siempre para cantar la soledad y la vida libre y descansada en campos y selvas" (1)

Michael Mac Gaha (2) también ha señalado este valor diciendo que es una demostración prodigiosa de la maestría de Lope en la técnica de la versificación.

Como vimos, Lope contaba esta comedia entre las cinco piezas que trabajó con más cuidado. Seguramente la belleza de los versos le llevó a preferirla.

Una vez más en esta comedia, nos encontramos con la doble contraposición de planos: señores/criados.

Poéticamente, las conversaciones de Perseo y Andrómeda son de una gran belleza, y naturalmente, contrastan con las de sus criados Fineo y Jacinta:

Celio: "Y ¿qué quieres?

Jacinta : "Que me dejes"

Celio: "¡Quien pudiera!"

Jacinta: "Pues ¿qué puede haber que esperes de una villana aldeana?".

Celio: "Casarme quiero contigo"

Jacinta: "¿Cuándo?"

Celio: "Luego"

Jacinta: "¿Y no mañana? (3)

Pero curiosamente, las palabras que Perseo dirige a Andrómeda no son las más poéticas de la obra, sino que las más bellas, son las que le dirige su desdichado amante, no correspondido, Fineo:

"Tu, porque al cielo enamores,  
hermosa Andrómeda mía,  
parte a vestirte de estrellas,  
ponte las luces más bellas" (4)

Entre los recursos más empleados por Lope, nos encontramos por ejemplo con el juego de palabras, como hemos visto otras veces. Así en el acto I, Elisa, queriendo coger el oro que es nada menos que Júpiter disfrazado, dirá:

"Porque si es oro fingido  
volveráse de oro en lloro" (5)

Encontramos también algunos juegos de palabras en el criado Celio, que normalmente suelen tener un fin humorístico,

de acuerdo con la caracterización de este personaje:

¿Qué es lo que medra  
de ser un hombre de bien  
piedra, y que ocasión le den  
y calle como una piedra?" (6)

Concretamente es una silepsis o dilogía.

Hay más juegos verbales en torno a la palabra piedra:

"Si en piedra me vuelvo allí  
bien mi amor contigo medra;  
más no es muy malo ser piedra  
para lo que pasa aquí.  
Que hay cosas que quien lo fuera  
sólo las puede sufrir,  
por no ver y por no oír

lo que a las piedras altera". Todos estos juegos de palabras que se introducen por boca de Fineo en el acto II, están relacionados con el episodio tan importante en el que se descubre que la cabeza de Medusa viva y muerta, es capaz de convertir todo lo que mira en piedra.

En el acto II se da también una alegoría imperfecta que hemos comentado en varias ocasiones. Cuatro caballeros salen a recibir a Perseo del castillo de Medusa y son respectivamente: Envidia, Celos, Porfía y Lisonja (8)

Al hablar del mismo castillo de Medusa, Polidetes cuando manda a su hijastro Perseo allí, utiliza una personificación:



"Si foso cubre el agua de una fuente  
hasta besar su levadizo puente" (9)

En el acto III hay metáforas. Por ejemplo la que utiliza Andrómeda hablando del amor de Fineo:

"Nunca más helada y fría  
fue Citia que el alma mía  
a los tiros de su fuego" (10)

Y, también Fineo, cuando se lamenta de la suerte de Andrómeda (será devorada por el monstruo marino):

"¡Oh fuente clara y pura!  
baña de ese cristal mi ardiente pecho! (11).

En el desesperado y poético lenguaje de Fineo, despechado por el desdén en Andrómeda, hay enumeraciones:

"Mata, desdeña, abrasa, hiela, enciende  
el alma que te adora, desdén mío" (12).

Utiliza también enumeraciones, cuando en un momento de su locura quiere salvar a Andrómeda del monstruo:

"Yo traigo mil valiente elefante,  
dragones de la mar, rinocerontes,  
cocodrilos, mantícoras, gigantes" (13)

Hay también personificaciones en este acto:

"Verdes adelfas, si tenéis veneno  
y también os parecéis a la hermosura  
que mata con mirar blando y sereno" (14)

Seguirá diciendo Fineo, desesperado por la próxima y horripilante muerte de su amada:

"La piedra sorda, la inocencia muda" (15)

En estos ejemplos vemos claramente lo que dijimos al principio sobre el lirismo y el dramático dolor de Fineo ante la muerte de Andrómeda. Estas intervenciones tan desgarradoras no aparecen en ningún momento en Perseo.

Sin embargo, será él quien se quede con Andrómeda por haberla salvado en el último momento del terrible monstruo con la ayuda de su caballo alado Pegaso.

En cuanto a la versificación, Michael Mac Gaha, señala (16) que el Perseo, con sus trece formas métricas diferentes, destaca en relación al resto de las comedias mitológicas por esta variedad y por el empleo de versos italianos.

Pasemos al cómputo métrico de las formas que aparecen en el Perseo:

Romance:	990. ....	34,9%
Redondilla:	484. ....	17,1%
Quintillas:	385. ....	13,6%
Décimas:	240. ....	8,5%
Octosílabos:	168. ....	5,9%
Tercetos:	261. ....	9,0%
Silvas:	26. ....	0,9%
Sonetos:	56. ....	2,0%

TOTAL VERSOS: 2.833

Comienzos y terminaciones de actos:

Acto I Quintillas-Octosílabos

Acto II Canción-Romance

Acto III Décimas-Romance

Haciendo una observación general, vemos que en el acto III no se utilizan redondillas. Por otra parte el número de versos es igual para los tres actos.

Como vemos según el porcentaje, la forma métrica que predomina en esta ocasión es el romance.

Según Morley- Bruerton (17), la fecha más temprana en que Lope utilizó el romance fue 1588. Se sabe que desarrolló el romance de modo rápido pues el porcentaje es mayor hacia 1503-94.

Hacia 1604, va aumentando constantemente pero no sin excepciones e inconsistencias, sin las que Lope no sería Lope.

Posteriormente introdujo esta forma con propósitos narrativos (que es lo que vamos viendo en su mayor arte asta ahora). Después de introducir el romance con fines narrativos, empezó a emplearlo para el diálogo en relación con un monólogo narrativo o un monólogo interpelativo.

El tercer paso para el romance era el diálogo, pero sin mezclarlo con ningún tipo de monólogo, y el cuarto, el monólogo interrumpido, es decir, una narración interrumpida por el diálogo (18).

Lope en el último período, vuelve a las largas elocuciones en romance sin renunciar a otras formas métricas como octavas, tercetos y décimas.

Ya desde el acto I, este predominio del romance se hace evidente. Se utiliza en:

- Conversación de Lisardo y Apolo cuando el primero va a consultar el oráculo (19).
- Diálogo de Acrisio y Polinestor, cuando aquél se entera de que su hija le ha deshonrado (20)
- El pastor Celio informa a los demás pastores de la presencia de una nave que contiene a Dánae y a su hijo (21).
- Diálogo de Dánae con los pastores al ser rescatada. (22).

En esta comedia el romance no es utilizado en monólogos informativos como veníamos observando hasta ahora, sino que se utiliza exclusivamente para el diálogo. Se correspondía con el tercer momento señalado por Morley-Bruerton (23).

Otros metros empleados en este acto son las quintillas:

- Diálogo de Lisardo y Armino sobre el amor y el honor de Dánae (24).
- Segunda conversación sobre el mismo tema (25).

Las redondillas, son las más empleadas después del romance. Clara muestra de algo son las ocasiones en las que aparece:

- Diálogo de Júpiter y el tiempo. Júpiter quiere que pasen en un segundo, los nueve meses de gestación de Dánae (26).
- Diálogo de los pastores Amintas, Cardenio y Fileno estando en una justa poética (27).

En este mismo diálogo, se intercalan tres sonetos que son los que presentan los pastores al concurso, todos con una gran belleza poética (28).

Como ya hemos visto, son multitud las formas métricas empleadas en la comedia, y así nos encontramos con el uso de liras en el diálogo que mantienen Júpiter y Mercurio. El primero confiesa su intención de bajar a la tierra ara poseer a Dánae (29)

Aparecen también las décimas en el diálogo de Elisa y Dánae en la torre (30)

Las silvas en la conversación de Acrisio y Polinestor cuando hablan tranquilamente del honor de Dánae, teniéndola segura en la torre (31). El rey Polinestor, al ser el personaje más noble, necesita expresarse en un verso majestuoso, y para ello nada mejor que el de once sílabas.

Se emplean octavas en el lenguaje solemne que utiliza el rey Polidetes al descubrir a Dánae y su belleza. El mismo metro emplea ella para narrar sus desgracias al rey (32).

En el acto II, como venimos diciendo, se observa un claro predominio del romance que se utiliza en las siguientes ocasiones:

- Diálogo de Perseo y Celio de la empresa que van a llevar a cabo contra Medusa.
- Mercurio y Palas bajan del Olimpo para ayudar a Perseo (34).
- Alegoría en la que cuatro caballeros salen a recibir a Perseo (35).
- Última escena del acto II: Perseo confiesa a Celio su enamoramiento de Andrómeda (36)

La segunda forma métrica más utilizada son las

redondillas que en este acto se encuentran en:

- Diálogo de Polidetes y su criado Fenicio sobre el modo de eliminar a Perseo (37).
- Diálogo de Medea y Perseo (38)

Otras formas más empleadas son la canción: se da en el monólogo de Perseo cuando va a cazar (39); los tercetos, en algunas ocasiones:

- Diana descubre a Perseo su verdadero origen (40).
- Diálogo de Fineo y Atlante (41)

Los endecasílabos se utilizan cuando Polidetes encarga a Perseo la peligrosa misión de matar a Medusa (42). La forma de expresar esta misión tiene que ser muy cuidada ya que bajo el aspecto atractivo que presenta, se encubre la verdadera razón: que Medusa acabe con la vida de Perseo.

Por último, encontramos quintillas en el diálogo de Fineo cuando habla con Medusa (43)

En el acto III predominan igualmente los romances:

- Diálogo del rey de Tiro y su hija, destinada a ser sacrificada por el monstruo (44).
- Perseo y Celio descubren a Andrómeda y la salvan (45).
- Escena final: Perseo (héroe) y Fineo (loco), quieren salvar a Andrómeda. Como es lógico, lo conseguirá Perseo, quien además, con la ayuda de la cabeza de Medusa, le devuelve la cordura y después de casa con Andrómeda (46).

El metro que aparece con más frecuencia además del romance son las quintillas (puesto que ya vimos que este tercer acto no tiene redondillas). Las primeras se dan en las siguientes situaciones:

- Diálogo de Celio y Perseo, y más tarde la unión de Riselo, comentando la aparición del monstruo que devorará a Andrómeda (47).
- Equívoco de Fineo al confundir a la pastora Jacinta con Andrómeda (48).

Se utilizan los tercetos cuando Fineo se lamenta de la suerte de Andrómeda (49).

Las octavas cuando el rey, padre de Andrómeda, se lamenta de la desgracia de su hija y pide compasión a los dioses (50). Fineo contesta en el mismo metro diciendo que salvará a su hija.

Otro metro utilizado es la décima en:

- Diálogo de Laura y Andrómeda (51)
- Diálogo de Fineo y Andrómeda (52)

Y, por último, un soneto de gran belleza, que Fineo dedica a Andrómeda (53).



**ESTILO Y VERSIFICACION DE**  
**EL PERSEO**

- (1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias pastoriles y Comedias mitológicas. Observaciones Preliminares, en Obras de Lope de Vega, tomo XIV, Madrid, B.A.E. 1965, pág 235.
- (2) VEGA CARPIO, Félix Lope de, La fábula del Perseo o la bella Andrómeda, Ed. de Michael Mac Gaha, Kassel, Edition Reichenberg, 1985, pág. 34.
- (3) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 43.
- (4) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 43.
- (5) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 11.
- (6) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág.30.
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 25.
- (8) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 28-29.
- (9) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 24.
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 36.
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 44.
- (12) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 37.
- (13) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 48.
- (14) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 44.
- (15) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 45.
- (16) MAC MAHA, Michael, Op. Cit. pág 34.
- (17) MORLEY-BRUERTON, Cronología de las comedias de Lope de Vega Madrid, Gredos, 1984, pág 322 .
- (18) MORLEY-BRUERTON, Op. Cit. pág. 323.
- (19) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 6-7.
- (20) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 12-15.
- (21) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 17.
- (22) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 18.
- (23) MORLEY-BRUERTON, Op. Cit. pág. 324.
- (24) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 5-6.
- (25) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 7-8.
- (26) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 11-12.
- (27) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 15-16
- (28) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 15-16.
- (29) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 8-9.
- (30) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 9-10.
- (31) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág.11.
- (32) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 19.
- (33) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 26-27.
- (34) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 27-28.
- (35) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 28-29.
- (36) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 35-36.
- (37) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 22-23.
- (38) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 30-32.
- (39) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 20-21.
- (40) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 21-22.
- (41) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 34.
- (42) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 24-25.
- (43) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 25-26.
- (44) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 38.
- (45) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 46-47.
- (46) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 49-50.
- (47) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 40-41.
- (48) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 42-44.
- (49) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 44.
- (50) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 48.

- (51) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 36-37.
- (52) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 37-38.
- (53) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 37.

**ESTILO Y VERSIFICACIÓN**  
**DE EL LABERINTO DE CRETA**

Esta obra, como ya indicamos, la contó Lope entre las cinco predilectas suyas.

Menéndez Pelayo (1), opina que aunque la obra está bien escrita, sin embargo es inferior al Adonis, a la de Jasón y a la de Perseo.

Hay que reconocer que aunque en esta obra no se afanase tanto como en el Perseo, es muy parecida al resto de las comedias mitológicas en cuanto a la belleza en la versificación. Esta vez será el príncipe Oranteo (enamorado de Ariadna) el que nos dará los más bellos pasajes líricos, al igual que en la comedia anterior corrían a cargo de Fineo.

"La blanda paz, que no la guerra intento,  
amor las duras láminas desarme,  
pues desde su primero nacimiento  
es tan desnudo como niño y ciego" (2)

Pero sí tenemos que reconocer que hay mucha más acción que pasajes líricos, y que en general no resulta tan exquisita poéticamente como otras. Sirva de ejemplo el Adonis y Venus.

En esta comedia, y siguiendo el esquema repetido hasta la saciedad por Lope, se da el doble plano amos/criados, cada cual con su correspondiente diálogo amoroso.

Los encendidos versos que dirige Oranteo a Ariadna y más tarde Teseo, aunque en menor medida que aquél (pues está

condicionado por la acción de matar al Minotauro: objetivo principal) se verán correspondidos por un lenguaje llano, y en ocasiones socarrón por parte de los criados, representados en este caso por Fineo y la pastora Diana:

Diana: "Pues no te canses Fineo,  
que no he de quererte ya  
si no haces que se case  
conmigo Montano" (3)

.....

Fineo: "Tu tienes gracioso humor;  
favor prometes hacerme  
para después de casada.  
El corretaje me agrada,  
pero no quiero atreverme,  
porque sé que no es Montano  
para casado" (4)

Señalaremos a continuación algunos ejemplos sueltos de los procedimientos que emplea Lope para conseguir determinados efectos.

En el acto I tenemos los inevitables juegos de palabras. Cuando estos juegos verbales están puestos en boca de Fineo, el criado, entonces siempre suelen tener una finalidad humorística:

"Lo mismo es ir al templo,  
vengo del templo, contemplo  
doy al templo y lo interior" (5).

Hay también comparaciones, que por regla general se utilizan para ensalzar la belleza de la dama y el elemento comparativo siempre suelen ser elementos de la naturaleza, o fuerzas de la misma:

"¡Hermosa Ariadna mía,  
como el Alba pura, hermosa,  
centro del alma dichosa  
que por su cielo os tenía" (6)

Y, otros procedimientos sueltos como el epíteto para crear un ambiente poético: cuando Cila recrimina a Minos su abandono por ejemplo:

"Cuando el aurora comienza  
.....  
hallada en la escarcha helada  
del invierno, y en la siesta  
del caluroso verano"(7)

En el acto II nos encontramos con algunas personificaciones, como cuando Oranteo recibe la noticia de que va a casarse con Ariadna:

"Amor las duras lágrimas desarme

pues desde su primero nacimiento  
es tan desnudo, como niño y ciego"(8),  
que ya comentamos anteriormente.

Otra se da en el monólogo de Teseo, cuando está en  
prisión esperando que le entreguen al Minotauro:

"...El alba, que con rayo helado  
baña los montes, y los campos vista" (9)

También hay algunas metáforas:

Teseo: "¿Quién va?"

Fineo: "Dos ángeles y Fineo"

Teseo: "¡Luces hermosas del cielo!(10). Los dos se refieren a  
Ariadna y su hermana Fedra cuando van a ayudar a Teseo en s u  
peligrosa misión".

Por otra parte, en el discurso de Fineo, hay también  
alegoría, que ya comentamos en otras ocasiones:

"¡Que nazca de una mujer  
un monstruo como esta fiera!  
que no es menos de admirar  
que nazca de ellas la ira,  
la lisonja, la mentira,  
y el monstruo de hacer pensar"(11).

Por supuesto, hay también juegos de palabras:

"¡Oh, Pasífae del infierno  
como hiciste un torihombre  
no hicieras un hombriciervo!"(12)

Siguen estando los juegos verbales en boca de Fineo, el criado gracioso, con un fin claro de producir humor.

en el acto III nos encontramos con nuevos juegos de palabras, esta vez entre Ariadna (que se hace pasar por el pastor Montano) y Diana (enamorada de ella sin saber que se trata de otra mujer)

Diana: "Mírame"

Ariadna: "Ya te he mirado"

Diana: "Más, digo"

Ariadna: "¿Otra mirada?"(13)

También los sigue empleando Fineo en este último acto:

"Quién diablos trajo de Creta  
este rey Minos o Menos? (14), y Liseno, un pastor:  
"Traiga Florelo las flores" (15)

Además del juego de palabras, se da alguna que otra metáfora; cuando Teseo va a luchar, impelido por el desafío de Teseo, y yendo en su barco dirá:

"...Junto a la margen del húmedo elemento



con este brazo airado

manche de sangre su cristal salado" (16)

Y, también, anáforas, como en la fiesta que los pastores festejan en honor de Diana y en la que proclaman una reina:

Doriclea: "Mando que de veras sea.."

Fineo : "Mando que la envidia deje a la virtud" (17).

Respecto a la versificación, pasemos a ver el tipo de versos que se dan en la comedia:

Redondillas:	948. ....	36,6%
Romance:	834. ....	32,2%
Quintillas:	205. ....	7,9%
Décimas:	100. ....	3,9%
Octosílabos:	160. ....	6,2%
Liras:	162. ....	6,3%
Versos sueltos:	138. ....	5,3%
Sonetos:	42. ....	1,6%

En cuanto a los comienzos y terminaciones de actos:

Acto I Redondilla- Romance

Acto II Soneto-Romance

Acto III Octavas- Romance

Como vemos claramente en los porcentajes, las redondillas predominan en esta comedia, al igual que ocurría en Las Mujeres sin hombres(18)

En el acto I, las redondillas aparecen en las siguientes ocasiones:

- Diálogo de Minos y Cila, cuando ésta es abandonada por aquél (19).
- Diálogo de Ariadna y Fedra sobre la ausencia amorosa (20).
- Diálogo de Fineo y Teseo cuando van a Creta, habiéndole tocado en suerte a Teseo ir al sacrificio (21).

El romance, verso que aparece con más frecuencia después de las redondillas es utilizado en:

- Diálogo de Minos y Fineo preparando el viaje de vuelta a la patria (22).
- Diálogo de Minos y Polinices cuando éste da noticias de Creta (23)
- Monólogo de Polinices narrando el adulterio de Pasífae (24).

Hay octavas reales en:

- Monólogo de Minos, cuando le informan del adulterio de su mujer y por tanto de su deshonra (25).
- Encuentro dramático de Minos y sus hijas al volver a Creta (26).

Quintillas en las siguientes situaciones:

- Diálogo de Fineo, Teseo y Albante comentando el tributo que tienen que pagar (ser devorados por el Minotauro) (27).

En el acto II hay redondillas en las siguientes escenas:

- Fineo va a dar la nueva a Teseo de que le ayudarán Fedra y Ariadna a matar al Minotauro (28).

- Encuentro de Teseo y Ariadna (29).

- Último diálogo de Teseo y Fineo antes de que aquél entre en el laberinto(30).

- Teseo dice durante la travesía a Fineo que se ha enamorado de Fedra y piensa abandonar a Ariadna (31).

En cuanto a los romances se dan en:

- Diálogo de Ariadna y Fedra con Fineo, quien les da información sobre la persona de Teseo (32).

- Teseo mata al Minotauro y huye con Fedra y Ariadna (33).

- Abandono de Ariadna en la isla de Lesbos y monólogo de Ariadna (34).

- Encuentro de Fineo y Ariadna en la isla (35).

Las octavas reales también se dan:

- Diálogo de Lauro y Oranteo, muy contento y dispuesto a casarse con Ariadna (36).

Y, asimismo, las quintillas:

- Minos y sus futuros yernos descubren que Ariadna y Fedra han huído con Teseo (37).

En el acto III nos encontramos de nuevo con la presencia destacada de las redondillas. Aparecen en las siguientes escenas:

-La pastora Diana persigue a Ariadna que se hace pasar por el pastor Montano (38).

- Fineo y Ariadna dialogan sobre su vida entre los pastores. Ariadna pide a Fineo que investigue si Oranteo sigue queriéndola (39).

- Diálogo de Oranteo y su criado Lauro cuando vea a Ariadna disfrazada de Venus, y creen reconocerla (40).

- Diálogo de Fineo, Diana y Doriclea en la fiesta dada en honor de Venus (41).

Los romances aparecen en segundo lugar de frecuencia:

-Conversaciones entre los pastores cuando hacen los preparativos para la fiesta (42).

- Última escena en la que se reúnen todos los personajes y se reconcilian (43).

Se utilizan las liras en la conversación de Teseo y Fedra cuando Oranteo desafía a luchar a Teseo (44).

Hay octavas reales en el diálogo de Lauro y Oranteo cuando deciden atacar a Teseo para recuperar a sus prometidas (45)

Por otra parte, nos encontramos con la utilización de cuartetos cuando Oranteo, habla con un cazador y después del primer encuentro con Ariadna disfrazada de pastor.

La emocionante ocasión requiere endecasílabos.

Como conclusión general podemos anotar que el evidente predominio de las redondillas en esta comedia se da esencialmente en diálogos, no apareciendo prácticamente nunca en monólogos. Quizá sea ésta una de las formas de más fácil empleo para Lope, dada su corta estructura (cuatro versos) y la facilidad de Lope para versificar.

El romance, que es la segunda forma métrica que aparece más frecuentemente en la comedia, se utiliza también para diálogos sobre todo. Pero se observa una ocasión en la que el romance se emplea para informar de algo: es el monólogo de Polinices que narra los sucesos que llevaron a Pasífae al adulterio, y por otra parte el dramático monólogo de Ariadna cuando queda abandonada en la isla.

**ESTILO Y VERSIFICACION**  
**DEL LABERINTO DE CRETA**

(1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias pastoriles y Comedias mitológicas. Observaciones Preliminares, en Obras de

Lope de Vega, tomo XIV, Madrid, B.A.E. 1965, pág 241.

- (2) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 72.
- (3) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 85.
- (4) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 85.
- (5) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág.60.
- (6) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 62.
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 56.
- (8) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 72.
- (9) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 68.
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 74.
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 73.
- (12) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 73.
- (13) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 83.
- (16) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 90.
- (17) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 93.
- (18) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 55-57.
- (19) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 63.
- (20) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 65.
- (21) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág.58.
- (22) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 58.
- (23) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 59.
- (24) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 59.
- (25) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 64.
- (26) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 66.
- (27) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 68-69.
- (28) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 69-71.
- (29) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 73.
- (30) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 78-79.
- (31) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 67-68
- (32) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 74-75.
- (33) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 79-80.
- (34) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 81.
- (35) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 72.
- (36) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 76-77.
- (37) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 83-84.
- (38) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 85-86.
- (39) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 92.
- (40) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 94.
- (41) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 88-89.
- (42) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 96-98.
- (43) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 90-91.
- (44) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 82.

**ESTILO Y VERSIFICACIÓN DE**  
**EL VELLOCINO DE ORO**

Como en todas las comedias de Lope, en ésta se puede apreciar la huella del gran poeta. Para expresar los más hondos sentimientos en bellos versos, siempre escoge los momentos claves.

cuando Frixo, navegando por el mar en su carnero de oro, descubre el llanto de su hermana dirá:

"Mientras más Helenia lloras,  
más enriqueces el mar,  
que en conchas sale a buscar  
tus divinas auroras:  
guarda el valor que atesoras,  
hermana querida, en ellas,  
que pues con perlas tan bellas  
permiten que las respondas,  
codiciosas son las hondas  
y envidiosas las estrellas"(1)

También se observa el gran lirismo del que hace gala Lope en los encendidos versos que Fineo dirige a su amada:

"Bellísima homicida  
del alma que desdeñas,  
dulce cuidado generoso mío,  
que me cuestas la vida" (2)

"Ama a un hombre que te adora  
a ejemplo de cuanto vive,  
que vida de amor recibe,  
y por vivir se enamora"(3)



Menéndez Pelayo (4) a este respecto señala que Lope sembró la obra de bellísimos versos y triunfó como lírico, ya que las condiciones de la obra apenas le permitían mostrar su talento dramático.

Como ya hicimos en las comedias anteriores, pasemos a dar unos cuantos ejemplos de los recursos más utilizados por Lope en esta comedia.

En primer lugar destaca el uso frecuente de metáforas. Éstas aparecen en múltiples ocasiones:

-Al principio de la comedia, cuando la Fama llama Sol y Luna a los reyes de España. (5).

- Hablando de los mismos también dice:

"Ciega de mirar estoy  
tantos cielos en el suelo" (6)

- Cuando Frixo y su hermana navegan por el mar a lomos del Vello de Cino Helénia llora porque no sabe si su fin será la muerte, y Frixo en esa situación dice:

"Obliga al piadoso celo  
de las supremas deidades;  
que si no las persuadas

con ver llorar dos estrellas" (7), refiriéndose a los ojos de Helénia. Y hablando también de los ojos de su hermana dirá seguidamente:

"Tus dos divinas auroras" (8). Asimismo, sus lágrimas serán para Frixo:

"que pues con perlas tan bellas  
permiten que las respuestas  
codiciosas son las ondas  
y envidiosas las estrellas" (9).

- La ninfa Doriclea, al decir que el carnero de oro pasa por encima del mar transportando a los dos hermanos dice:

"Bello animal, que de su gran tesoro  
bordó las aguas con guadejas de oro" (10)

- Fineo llama a Medea:

"Hermosa imagen de jazmín y rosa" (11).

Y, en otra ocasión:

"Falten las luces serenas  
de tus estrellas crueles" (12), refiriéndose claramente a los ojos.

- Otra metáfora muy frecuente es llamar cristal al agua. Lo vemos por ejemplo en el monólogo de Fineo:

"En vuestros cristales quiero  
¡Oh puras fuentes! mirarme" (13).

También en Frixo, cuando dice viendo acercarse la nave de Jasón:

"cortando las espumas  
que forma el azul cristal" (14)

Helenia, cuando habla con Medea acerca de los amores de ambas, también dirá refiriéndose a la misma metáfora:

"Salir el cristal quisiera

desta fuente a hurtar mis labios" (15).

- Medea, hablando de los vigilantes del palacio los llamará:

"Argos del rey mi padre" (16), en la primera entrevista amorosa que tiene con Jasón.

Aparte de la frecuencia en el uso de metáforas, hay un recurso que es muy evidente, además desde el mismo comienzo de la obra: la alegoría. Ya comentamos anteriormente algo al respecto. Ahora sólo cabe señalar donde se encuentra y los atributos característicos con los que aparece. Se da la alegoría en esta comedia cuando ya nada más abrirse el telón en el acto I aparece una dama a caballo que resulta ser la Fama. Esta figura, aparece con alas a los lados y tocado de plumas, y un manto bordado de ojos y lenguas que simbolizan claramente que la fama es la encargada de que todo el mundo vea las hazañas dignas de personas determinadas, y sobre todo de divulgarlas y que los siglos venideros las conozcan.

Seguidamente, aparece otra dama que alegoriza la Envidia. Sus atributos son un tocado de Palmas (que simboliza claramente la gloria) y asimismo un manto con bordados del mismo motivo.

Otras dos damas que intervienen en la misma escena y que dicen ser hermanas de las anteriores: la Poesía y la Música, terminan de completar el cuadro alegórico (17).

Al igual que hemos visto en otras ocasiones, se dan también personificaciones:

-Gimieron los delfines

y lloraron las sirenas (18), se dice cuando Frixo y su hermana son arrojados al mar por mandato de su malvada madrastra.

- También Fineo, hablando de los riscos de su patria para establecer una semejanza poética con su amada Medea, dirá:

"Penetrando las nubes

tus altos obeliscos

ya vestidos de hierba, ya de nieve" (19)

Hay por otra parte, antítesis:

- Fineo dirá a Medea en una ocasión que tiene una "cruel belleza" (20) y más tarde:

"Hermoso desdén muerte inmortal"(21)

- Por otra parte cuando Medea se enamora de Jasón, aludirá en su monólogo a:

"Nuevo pensamiento mío

fuego en mi hielo engendrado" (22)

Hay también comparaciones, que en este caso se salen un poco de la tónica que habíamos señalado respecto a que siempre se utilizaban para comparar la belleza de la dama con elementos de la naturaleza. Aquí aparecen por ejemplo, cuando:

- El barco de Jasón se acerca a la costa y entonces Frixo dice: "Parece flecha con plumas" (23).

- También al hablar de la piel de los toros guardianes del

Vellochino se dice:

"Como de erizos cubiertas" (24)

Encontramos también algunas enumeraciones; el caso más evidente es el de Frixo, cuando delante de Fineo quiere demostrar sus conocimientos de jardinería para ser admitido en el servicio de aquél:

"Rosas, mayas, valerianas,  
manutistas y mosquetas,  
tornasoles y violetas,  
narcisos y mejicanas"..(25).

Como siempre, hay también anáforas:

"Digo que la mar esconda  
mis naves y mis soldados,  
alterada y procelosa,  
si otra dama quiero bien,  
si otra mujer me aficiona,  
si he dado alguna palabra,  
ni dicho amores a otra" (26).

Asimismo, son frecuentísimas las interrogaciones y sobre todo las exclamaciones a lo largo de la obra. Ésta es una constante que ya señalamos anteriormente.

Respecto al cómputo métrico, dada la especial estructura de la comedia en un solo acto, no podemos dar como siempre la forma métrica de cada comienzo y terminación de acto sino sólo decir que la comedia empieza con quintillas y termina con romance.

Aunque el romance es la forma predominante, no lo es con una diferencia abismal como veníamos viendo en otras comedias con otro tipo de metros.

El predominio de romance va seguido muy de cerca por el de redondillas, y asimismo, en proporción menor también se dan las octavas, décimas y quintillas. El cómputo total sería:

Romance:	694. ....	31,7%
Redondillas:	672. ....	30,7%
Décimas:	340. ....	15,5%
Octavas:	192. ....	8,8%
Quintillas:	125. ....	5,7%
Canción:	76. ....	3,5%
Liras:	60. ....	2,7%
Sonetos:	28. ....	1,3%.

TOTAL VERSOS: 2.189

Las décimas, romances y octavas se suelen emplear en monólogos interpelativos y diálogos. Los sonetos en los monólogos interpelativos y la lira y canción en los diálogos (27)

Concretamente el romance (que da el índice mayor de frecuencia) aparece en los siguientes casos:

- Diálogo de la Fama y la Envidia (28)
- Largo monólogo narrativo de Frixo en el que explica sus desventuras y por qué su hermana y él son abandonados en el mar (29).

- Monólogo narrativo de Jasón en el que cuenta su historia y la misión que tiene que realizar (30).
- Diálogo de Medea y Jasón declarando su amor. Medea ofrece ayudarle en su empresa a cambio de su palabra de hacerla su esposa (31).
- Diálogo de Jasón y Teseo en el momento en que Jasón coge el Vellochino (32).
- Diálogo de Medea y Jasón cuando huyen en el barco (33)
- Monólogo de Fineo cuando es abandonado por Medea (34)
- Diálogo del rey, Fineo, Helenia y Frixo, en el que planean la persecución de Medea y Jasón (35).
- Diálogo del Amor en la última escena con Medea y Jasón cuando baja a coronarlos del cielo (36).

Las redondillas (segundas en frecuencia que se dan en la comedia) aparecen en:

- Presentación de la Poesía y diálogo con la Música, la Envidia y la Fama (37).
- Diálogo de Fineo y Medea que empezó con una canción (38)

En la parte de la canción se da un lenguaje muy elaborado, sumamente poético que muestra el refinamiento de los amantes:

"Monte que al cielo subes,  
cuyos ásperos riscos,  
apenas retratar el mar se atreve,  
penetrando las nubes

tus altos obeliscos" (39), en contraposición al lenguaje mucho más directo que se da con las redondillas:

"Gallardo primo Fineo,  
pésame de verte triste  
si tu tristeza consiste  
en tu amoroso deseo" (40)

- Diálogo de Teseo y Jasón con Frixo cuando llega a tierra  
(41).

- Fineo propone a Frixo y su hermana entrar a su servicio  
(42).

- Diálogo de Jasón y el rey cuando aquél comunica su misión  
a éste (43).

- Diálogo de Medea y Fenisa cuando aquella se enamora de  
Jasón (44).

- Diálogo de Teseo y Jasón. Aquél comunica a Jasón que Medea  
se ha fijado en él. También comentan que su primo Fineo está  
enamorado de ella (45).

- Fineo descubre juntos a Medea y Jasón en el jardín, pero  
éstos desaparecen gracias a las artes mágicas de Medea (46)

- Diálogo de Helenia y Fineo después de haber visto éste a  
su amada Medea con Jasón en el jardín (47)

Las décimas, por otra parte, se dan en las siguientes  
ocasiones:

- Apelación de Frixo a Marte al ser rescatados (monólogo)  
(48).

- Monólogo de Medea, enamorada de Jasón (49).

- Diálogo de Teseo y Jasón cuando van a conquistar el  
Vellochino (50).

- Diálogo de los mismos cuando Jasón anuncia que ya ha  
conquistado el Vellochino (51) .



Las octavas se dan en:

- Monólogo de la ninfa Doriclea cuando sale del mar (52).

- Monólogo apelativo de Marte dirigido a Frixo y Helenia (53).

- Diálogo de Frixo y Fineo. Aquél le informa de que va a comenzar la empresa del Vellochino (54).

- Monólogo de Marte que predice que la empresa del Vellochino tendrá éxito(55).

Las quintillas se dan en las siguientes escenas:

- La dama primera que resulta ser la Fama y hace la introducción a la obra y la dama segunda que es la Envidia y hace lo mismo, alaban a los reyes de España en quintillas (56). Son de dos tipos abbaa y aabba.

- Diálogo de Frixo y Helenia por el mar a lomos del Vellochino (57). Son del tipo abbaa y aabba.

- La ninfa Doriclea los saca del mar y Frixo pide protección a Marte (58). Son del tipo abbaa y aabba.

- Diálogo de Medea y Fenisa y posteriormente Helenia (59). Ésta confiesa a Medea que está enamorada de su primo Fineo y Medea a su vez que lo está de Jasón.

La canción se da en el diálogo de Fineo y Medea (60), como indicamos, sumamente poético y las liras en el diálogo de Jasón y Helenia, en el que ésta confiesa a Jasón el amor que siente por el (61).

Por lo tanto, el índice mayor de frecuencia que hemos observado se da en el romance, utilizado tanto para monólogos narrativos, como para diálogos ya sean dinámicos, serios o cómicos, pero en los que predomina un carácter armonioso generalmente y no de tensión.

En cuanto a las redondillas, siempre aparecen en esta comedia para diálogos. Parecen implicar siempre cierta rapidez en la manera de hablar o bien en el proceso mental de quien conversa.

Por último las décimas (tercera en índice de frecuencia ya un poco por debajo de romance y redondillas) se usan la mayoría de las veces en monólogos, aunque pueden aparecer también en algunos diálogos.

Los monólogos en los que se emplean las décimas no suelen ser nunca cómicos, y para los diálogos, se dan con mucha menos frecuencia que las redondillas y el romance.

**ESTILO Y VERSIFICACION DE**  
**EL VELLOCINO DE ORO**

(1) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias pastoriles y Comedias mitológicas. Observaciones preliminares, Ed. de Menéndez Pelayo, Madrid, B.A.E. Tomo XIV, 1965, pág 107.

- (2) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 112.
- (3) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 113.
- (4) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Tomo XIII pág 254.
- (5) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. Tomo XIV pág 103.
- (6) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 103.
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 107.
- (8) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 103.
- (9) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 107.
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 107.
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 111.
- (12) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 113.
- (13) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 114.
- (14) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 121.
- (15) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 123.
- (16) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 103-107.
- (17) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 109.
- (18) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 111.
- (19) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 112.
- (20) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 113.
- (21) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 120.
- (22) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 115.
- (23) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 118.
- (24) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 115.
- (25) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 125.
- (26) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 105.
- (27) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 108-109.
- (28) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 116-117.
- (29) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 123-125.
- (30) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 130-131.
- (31) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 131.
- (32) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 131-132.
- (33) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 132.
- (34) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 132-133.
- (35) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 106.
- (36) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 111-113.
- (37) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 111.
- (38) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 112.
- (39) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 114.
- (40) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 115.
- (41) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 117-119.
- (42) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 119.
- (43) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 125-126.
- (44) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 127-128.
- (45) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 110.
- (46) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 120.
- (47) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 129.
- (48) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 130.
- (49) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 132.
- (50) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 107-108.
- (51) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 110-111.
- (52) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 128.

- (53) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit.págs. 130.
- (54) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 103-104.
- (55) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 107.
- (56) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 109-110.
- (57) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 120.
- (58) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 111-112.
- (59) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 122-123.

**ESTILO Y VERSIFICACIÓN DE**  
**EL MARIDO MAS FIRME**

Esta obra (como ya hemos señalado otras veces) cuenta con la animadversión crítica de Menéndez Pelayo (1) quien piensa que las inoportunas intervenciones del gracioso Fabio, quitan toda poesía y majestad a la obra, sobre todo en aquellos momentos que el poeta pudiera aprovechar para hacerlos sublimes como el descenso de Orfeo a los infiernos.

En realidad, las intervenciones del gracioso no es que sean especiales en esta comedia; siguen el mismo esquema conocido que siempre utiliza Lope.

Se da la consabida división en planos entre el amo, idealista y aventurero que emplea un lenguaje refinado, y el del gracioso, con un carácter mucho más materialista que representa también el aspecto vulgar y hasta grotesco de las cosas.

Nos encontramos con múltiples ejemplos de ello, pero por señalar uno que es evidente, nos referimos a la bajada al infierno de Orfeo y Fabio. Mientras el primero va diciendo:

"Peregrino de amor, de amor profundo,  
me ha de llamar eternamente el mundo"(2)

Fabio a su vez va diciendo:

"¡ Que no se halle una venta, con ser cierto  
que aquesta senda va a su llama eterna!  
¡Que no haya un bodegón en este puerto,  
una carnicería, una taberna!" (3)

Sin embargo, en lo que respecta al lenguaje amoroso de más calidad poética, no corresponde a las palabras del protagonista Orfeo, sino de Aristeo, enamorado sin ninguna esperanza de Eurídice:

"¿Qué arroyuelo en noche fría  
prendió descuidado el hielo,  
y detenido en el suelo  
calló su dulce armonía,  
como mirando quedaron  
tu hermosura, detenidos,  
Eurídice, mis sentidos,

y su ejercicio olvidaron?(4), como vimos que ocurría exactamente en la comedia anterior.

Para conseguir los efectos que Lope pretende, tanto en el campo del lenguaje, sumamente poético, como en el llano que corresponde a los criados y pastores, Lope se vale de una serie de recursos, que más o menos suele repetir en todas estas comedias.

Uno de los más frecuentes que venimos observando es el juego de palabras.

En el acto I, por ejemplo, ante la pregunta de Fabio de por qué siendo tan gran poeta y músico, Orfeo no ha compuesto nada para la diosa Venus, Orfeo responde:

".... y la de amor vendado  
tengo en desprecio ya, después que ha sido,  
no amor vendado, sino amor vendido"(5).

Y tras este reproche a la diosa del amor, y cuando ya ha caído bajo su poder al conocer a Eurídice y por lo tanto cambiar totalmente de actitud, dirá:

"Cantad en vuestras arenas  
por prados de flores llenos,  
que aquellos ojos serenos  
fueron para mí sirenas" (6), empleando otro juego de palabras.

También Eurídice en su monólogo del inicio del segundo acto emplea juegos de palabras:

"Y siendo infierno celos  
¿Por qué tienen el nombre de los cielos?"(7)

Como vemos, este recurso tan utilizado por Lope, aunque aparezca la mayoría de las veces en boca del gracioso o de pastores, en ocasiones como éstas, son utilizadas también por los personajes más nobles, los protagonistas de la fábula,

En el acto I, se dan también las conocidas comparaciones; esta vez sin embargo, no se compara la belleza de la dama con elementos de la naturaleza, sino que es el mismo Aristeo quien dice:



"Yo, como pájaro amante  
suele de una a otra rama  
seguir la prenda que ama,  
hasta que el arco le espante  
y le fuerce a que no cante,  
del calzado engañoso,  
sigo su pie, donde airoso  
las arenas estampó,  
y cuando a su padre halló,  
cesó mi canto amoroso"(8)

Hay también antítesis:

"Y que es enigma recelo,  
pues corren en su calor  
los arroyuelos mejor  
y yo con el sol me hielo"(9), dirá Aristeo cuando  
se da cuenta de la cruel realidad del desdén de Eurídice.

Por otra parte, ya hemos visto en otras comedias como es frecuente el uso de metáforas.

En esta ocasión por ejemplo, la que es tan usada por Lope, llamando cristal al agua. Lo dirá Fílida cuando describe a Eurídice la selva por la que han de cruzar para ir a consultar el oráculo de Orfeo:

"Aquella sagrada selva

dividen cristales vivos  
de un arroyo, que en invierno  
hace que le llamen río" (10)

Más que las metáforas, en este acto aparecen bastantes personificaciones. Encontramos algunas, por ejemplo, en las palabras de Aristeo, describiendo a su criado el momento en que conoció a Eurídice, quedando perdidamente enamorado de ella:

"Hoy, cuando el alba salía  
coronada de azucenas,  
y de estos montes apenas  
las cabezas guarnecía.."(11)

O, cuando Aristeo, habiendo concertado su matrimonio con Eurídice, gracias al padre de ésta, esperaba establecerse felizmente en la región, sin imaginar lo que le vendrá después:

"De estos alcornoques rudos  
desnudará las cortezas  
que con soberbias cabezas  
no temen verse desnudos"(12)

Respecto al acto II, un ejemplo de juego de palabras ya ha sido citado más arriba.

Encontramos un ejemplo de personificación, en el bello discurso de Orfeo, una vez que ya es marido de Eurídice:

"Y cuando el alba hermosa  
las perlas que le hurtó liberal llueve  
y la encarnada rosa  
en copas de coral, aljófara bebe" (13)

Hay también comparaciones, esta vez siguiendo el tópico de comparar la belleza de la dama con la naturaleza:

"Como ella al sol en belleza,  
aquí vence al oro el arte"(14).

Respecto al acto III, podemos señalar también algunos ejemplos de los mencionados anteriormente.

Encontramos personificación, referida a elementos de la naturaleza, en la apelación de Orfeo producida por el dolor:

"Llorad montes, llorad, llorad, conmigo"(15).  
Contrariamente al acto anterior, parece que se da una frecuencia mayor de metáforas que de personificaciones. Por ejemplo, cuando Orfeo se lamenta de la muerte de Eurídice, emplea unas bellas metáforas para describirla:

"...medió la nieve

¿Qué baño de coral cinco azucenas

a quien apenas el amor se atreve? (16), refiriéndose a los blancos pies de Eurídice mordidos por la serpiente, y a la sangre corriendo por sus dedos.

También Fabio, al querer casarse con la pastora Dantea, dirá a ésta:

"... Tu nieve  
templará después mi fuego" (17)

Dado el pasaje principal de este acto (la bajada de Orfeo y su criado a los infiernos), en el que se juega constantemente con la contraposición vida/muerte, es lógica la introducción de antítesis:

"Muriéndome voy por verte,  
y no verte es vivir yo;  
quién como yo, caminó  
entre la vida y la muerte?(18)

Observamos también algunas anáforas en el discurso de Orfeo dirigiéndose a Fílida:

"Pero ni estimo tesoro  
ni me obliga tu belleza;  
que quiero más mi tristeza,  
que tu belleza y el oro.  
Esta sólo vive en mi  
y en ella aquel alma bella  
como tu dices, estrella  
aunque fue sol para mí;  
con ella el alma perdí  
y así la pienso buscar;  
que hasta volverla al lugar  
adonde estuvo primero

ni dejar de llorar quiero  
ni puedo dejar de amar" (19)

Por último, no se pueden dejar de señalar las exclamaciones e interrogaciones que son constantes a lo largo de la obra. Lógicamente, casi todas las interrogaciones son retóricas, aunque hay algunas que cumplen la función normal apelativa.

Con estos dos procedimientos, quizá quiera Lope dar un mayor énfasis a las vicisitudes de sus personajes mitológicos.

Respecto al análisis métrico de la comedia, observamos que las redondillas tienen un predominio bastante considerable respecto a otras formas métricas, seguidas por el romance.

Con una presencia a tener en cuenta pero no tan destacada como la anterior nos encontramos con las décimas, octavas y tercetos; y ya casi en algún caso suelto se dan las silvas, liras y sonetos.

Los porcentajes de cada una de las formas métricas señaladas quedarían así:

Romance:	892. ....	31,8%
Décimas:	290. ....	10,4%
Octavas:	248. ....	8,8%
Tercetos:	151. ....	5,4%
Liras:	72. ....	2,6%
Silvas:	53. ....	1,9%
Sonetos:	28. ....	1,-% (20)

Todo lo que dijimos sobre las redondillas se podría aplicar a esta comedia. En ella, las redondillas como es lógico, se utiliza más para el diálogo que el monólogo, cesando por completo en algunos tipos de monólogos como el que se usa para las relaciones narrativo-emotivas para las que el romance queda como metro favorito, según venimos viendo en todos los casos.

Aparte de este uso del romance que acabamos de señalar, también se suele utilizar bastante en diálogos. Pasemos a señalar el uso de estos metros concretos dentro de cada escena.

En el acto I, las redondillas (metro más frecuente de esta comedia), aparecen en los siguientes casos:

- Diálogo de Aristeo y Eurídice en su primer encuentro (21).
- Diálogo de Fílida y Eurídice sobre el amor de Aristeo y la decisión de ir a consultar a Orfeo el significado del oráculo (22).
- Diálogo de Fílida, Eurídice y Orfeo cuando están consultando el oráculo. Primeras declaraciones amorosas de Orfeo (23).
- Diálogo de Fílida y Eurídice después de la declaración de Orfeo (24).
- Diálogo de Claridano (padre de Eurídice) y Aristeo comentando el casamiento (25).

El romance (segundo metro en frecuencia) en las siguientes escenas:

- Diálogo de Eurídice u Fílida sobre la interpretación del oráculo (26).
- Diálogo de Orfeo y su criado Celio con los pastores que le vienen a consultar sobre el oráculo: Dantea, Tirsi y Riselo (27).
- Diálogo de Eurídice y Fílida. Ésta le comunica la buena nueva de que su padre Claridano ha accedido a que se case (28).
- Celebración de las bodas de Orfeo y Eurídice. Se cae su cuadro, constituyendo esto un mal presagio (29).

En cuanto a las décimas, aparecen en este acto en el diálogo de Camilo y su señor Aristeo, príncipe de Tracia, nada más comenzar la obra.

Le manda a su patria con el mensaje de que se quedará a conquistar a Eurídice (30)

Las octavas aparecen en los siguientes casos:

- Monólogo de Aristeo proponiéndose conquistar a Eurídice (31).
- Monólogo de Eurídice, enamorada de Orfeo (32)
- Diálogo de Aristeo y Eurídice. Ésta rechaza las pretensiones de Aristeo (33).

La otra forma métrica que aparece en este primer acto es el soneto, en el monólogo de Camilo (34)

En el acto II, sigue el predominio de las redondillas, que será general en la obra; aparecen en las siguientes ocasiones:

- Diálogo de Eurídice con Fílida en el que ésta le convence de que su marido Orfeo le provoca. Así se acrecientan los celos de Eurídice (35).

- Diálogo de Orfeo y Fabio hablando de la felicidad de casado de Orfeo (36).

- Diálogo de los esposos aclarando el malentendido urdido por Fílida (37).

- Monólogo de Fabio en el que reconoce su amor por Fílida (38).

- Diálogo de Fílida y Aristeo cuando maquinan una trampa para Eurídice: hacen que tenga una cita con Aristeo diciéndole que es su marido (39).

- Diálogo de Fílida y Eurídice cuando están llevando a cabo el engaño y Eurídice cae en la trampa.(40)

- Monólogo de Eurídice, muy confundida en el bosque por la situación en que se encuentra (41).

En cuanto al romance, se encuentra en las siguientes escenas:

- Diálogo de Fabio y Aristeo en el que éste pide a Fabio que robe el retrato de Eurídice del templo para llevárselo a Tracia (42).

- Diálogo de Aristeo y Eurídice en el bosque cuando ésta ha caído en la trampa tendida por Fílida (43).

- Huye Eurídice de Aristeo invocando la ayuda de Diana y es mordida por una serpiente (4).



- Diálogo de Orfeo y Eurídice antes de que ésta muera por el efecto del veneno (45).

Por último, en este acto se dan octavas en el monólogo apelativo de Aristeo a Fílida pidiéndole ayuda para ganar la voluntad de Eurídice (46).

Respecto al acto III, encontramos redondillas en los siguientes casos:

- Diálogo de Celio, Fabio, Tirsi, y Dantea comentando la desgraciada muerte de Eurídice (47) .
- Fabio (con alforjas y lanza) tiene un diálogo con Fílida antes de bajar al infierno (48).
- Diálogo de Orfeo y Eurídice cuando van a salir del infierno sin que Orfeo pueda volver la cabeza (49).

El romance (que aparece mayoritario que las redondillas en este acto) se da en las siguientes escenas:

- Diálogo de Claridano y Aristeo despidiéndose. Aristeo vuelve a Tracia tras la muerte de Eurídice (50).
- Diálogo de Fílida y Aristeo en el que éste la informa de la noticia de su partida (51).
- Diálogo del barquero Caronte con Fabio y Orfeo al transportarlos (52).
- Monólogo apelativo de Orfeo a Proserpina, reina de los infiernos (53).
- Diálogo de Orfeo y Proserpina en el que ésta pone la condición de que Orfeo no debe mirar hacia atrás para recuperar a su esposa (54).

- Monólogo de Orfeo lamentándose de perder ya definitivamente a Eurídice, sólo por su necia curiosidad (55).

- Última escena en la que todos se reconcilian por obra de Orfeo que hace que Fílida se case con Aristeo (56).

Las décimas se dan en dos ocasiones:

- Diálogo de Fílida y Orfeo cuando aquella intenta conquistarle al ser ya viudo (57). Orfeo no acepta y decide bajar a buscar a su esposa.

- Diálogo entre Albante y su capitán cuando aquél dice que viene a matar a Aristeo para quedarse con el reino de Tracia (58).

Las octavas se dan en el diálogo de Orfeo y Fabio bajando al infierno. La ocasión es solemne y sin embargo también van en octavas las alusiones chistosas que hace Fabio (59).

Los tercetos se dan en el diálogo de Orfeo y Fabio cuando aquél, en pleno ataque de locura piensa que Fabio es la serpiente que ha mordido a Eurídice (60). Cuando se le pasa, decide ir a buscar a su amada al infierno.

Las liras se dan en dos ocasiones:

- Monólogo de Eurídice en el que se observan sus primeros ataques de celos (61).

- Monólogo de Fílida muerta de celos al estar enamorada de Orfeo; pero éste está casado con Eurídice (62).

Nos encontramos por último con un soneto, en el monólogo

de Orfeo ante el dolor por la muerte de su esposa (63).

Al hacer las conclusiones del cómputo métrico de esta comedia podríamos señalar que las redondillas se utilizan siempre para diálogos aunque nos encontramos con excepciones.

Estas serían el monólogo de Fabio (en este caso el monólogo está puesto en boca de un criado y por lo tanto no sería totalmente "serio"), y por otro lado, el monólogo de Eurídice (su situación de confusión en el bosque y su rapidez al pensar podrían hacer válida en esta ocasión la utilización de redondillas).

Respecto al romance, aparece siempre en diálogos no de tensión sino de carácter relajado y armónico. Nos encontramos también con excepciones como el monólogo apelativo de Orfeo a Proserpina y también el monólogo del mismo personaje en el que se lamenta de la pérdida de Eurídice.

Las décimas en esta comedia se dan siempre en diálogos aunque no parece ser este su uso más frecuente en otras circunstancias. En teoría las décimas se utilizan en monólogos, sobre todo el soliloquio lírico con tensión dramática.

En cuanto a las octavas, se suelen dar en monólogos líricos, más concretamente los estados de ánimo que reflejan el proceso de enamoramiento, y también los diálogos entre enamorados.

En cuanto a los tercetos, se suelen dar en diálogos, así como las liras y silvas.

Por último los sonetos (los dos únicos que aparecen en la comedia) se encuentran en monólogos con cierta tensión dramática y sobre todo, que reflejan un gran lirismo.

# ESTILO Y VERSIFICACION DE EL MARIDO MAS FIRME

(1) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias pastoriles y comedias  
mitológicas. Observaciones Preliminares, en Obras de

Lope de Vega, tomo XIII, Madrid, B.A.E. 1965, pag 262.

- (2) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 176.
- (3) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 176.
- (4) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 142.
- (5) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 144.
- (6) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 148.
- (7) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 154.
- (8) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 140.
- (9) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 142.
- (10) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 143.
- (11) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 140.
- (12) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 150.
- (13) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 154.
- (14) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 159.
- (15) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 170.
- (16) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 169-170.
- (17) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 184.
- (18) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 181.
- (19) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 172.
- (20) MORTLEY-BRUERTON, Op. cit. pag. 96.
- (21) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 142.
- (22) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 143.
- (23) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 146-148.
- (24) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 149.
- (25) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 149-150.
- (26) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 141-142.
- (27) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 144-146.
- (28) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 151-152.
- (29) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 153.
- (30) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 139-141.
- (31) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 150.
- (32) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 150.
- (33) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 151.
- (34) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 141.
- (35) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 154-156.
- (36) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 156-157.
- (37) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 157-158.
- (38) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 158-159.
- (39) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 161-162.
- (40) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 163-164.
- (41) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 165.
- (42) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 159-160.
- (43) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 165-166.
- (44) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 166-167.
- (45) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 167-168.
- (46) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 161.
- (47) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 168-169.
- (48) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 173-175.
- (49) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 180-182.
- (50) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 175.
- (51) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 175-176.
- (52) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 177.
- (53) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. cit. pag 178.

- (54) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. págs. 178-179.
- (55) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 182.
- (56) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. págs 172-173.
- (57) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 179-180.
- (58) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 176-177.
- (59) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 170-171.
- (60) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. págs. 153-154.
- (61) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 154.
- (62) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 169.

**ESTILO Y VERSIFICACIÓN DE**  
**LA BELLA AURORA**

En esta comedia se hace evidente la división en planos que venimos señalando en otras ocasiones. Por una parte están los protagonistas, que utilizan un lenguaje cuidado, y en ocasiones muy refinado, sobre todo en lo que se refiere a sus cuitas amorosas, y por otra parte la pareja de gracioso-criada, o bien pastores, que al ser personajes más bajos que los protagonistas, utilizan otro tipo de lenguaje.

Por ejemplo el pastor Anteo, al encontrarse por el bosque con Aurora y Belisa las llamará "ninfolas" en vez de ninfas (1).

Las conversaciones entre estos bajos personajes también son índices de su estado. El lenguaje destaca más en contraposición al de los señores al estar inmediatamente unido a éste, dado el planteamiento que hemos visto en muchas ocasiones de la comedia según el cual toda acción de los protagonistas, encuentra su inmediata repetición en acciones de los criados, que muchas veces están en clave paródica.

Este recurso del paralelismo que se da en todas las comedias, acentúa más el contraste entre estos dos tipos de lenguaje.

Por ejemplo, en un episodio de la comedia como es el conocimiento de Céfalo y Fabio y de Aurora y Belisa; llega el momento de saber los nombres de las dos parejas. Observamos la reacción de Céfalo al saber el nombre de su futura dama:



"No tengan  
más bella aurora mis ojos  
siempre que el cielo amanezca" (2)

Sin embargo Fabio, como es lógico tiene una postura y un lenguaje totalmente diferente ante el hecho:

Belisa: "Humor gastas"

Fabio: "Bien quisiera:

¿Cómo se llama?

Belisa: "Belisa

porque no se desvanezca"

Fabio: ¿Belisa de golpe?

Belisa: "Si"...(3)

Por otra parte los monólogos líricos de los protagonistas son de una gran belleza. Por ejemplo el del príncipe Doristeo, enamorado de Floris:

"Noche de amor, amparo, norte y guía,  
secretaria de todos sus secretos,  
muda enemiga del parlero día,  
madre de pensamientos y conceptos;  
de celos y de honor secreta espía"(4)

Y, por supuesto el del protagonista Céfalo, marido de Floris y también locamente enamorado de ella:

"Si piadosa por dicha se os ofrece  
antes de como sol se me transmonte,  
pasando el mar, a mis suspiros fiero,  
decid a Floris que sin ella muero"(5)

Podemos señalar con algunos ejemplos, varios procedimientos de los que se vale Lope para conseguir determinados efectos como hemos visto en otras ocasiones; en primer lugar, en el acto I, destaca la presencia de comparaciones. Casi siempre presentes en todo lenguaje poético. Aparecen por ejemplo, cuando Céfalos habla de los ojos de su esposa:

"Yo voy corriendo fortuna  
en el mar de vuestro ojos,  
no me amarguéis de esta suerte,  
ni el sol que de ellos se vierte,  
eclipse nubes de enojos"(6)

En esta ocasión sigue la regla que hemos observado en muchas ocasiones; se compara la belleza de la dama con elementos de la naturaleza.

También nos encontramos con algunas metáforas. Por ejemplo, Fabio hablando del mediodía dice:

"¿Que ladra el perro del cielo (el sol se sobrentiende)  
a las vecinas estrellas?"(7)

Y, como siempre, la consabida metáfora que considera las aguas de la fuente como un cristal. Dirá Céfalos:

"Esta fuente, Fabio amigo,  
donde encajara un poeta  
esto se planta sonora  
cristal vivo, voz de perlas

.....

con dulcísima armonía  
se citará de estas selvas"(8)

Céfalo, hablando de la belleza de Floris, también empleará metáforas:

"Vos os desmayáis de ver  
las fieras; mayor flaqueza  
es el desmayarse un hombre  
mirando las rosas bellas" (9)

Se introduce la alegoría por otro lado cuando Fabio informa a su amo de que el príncipe Doristeo va siguiendo un jabalí en la cacería.

Entonces aprovecha la ocasión para decir:

"También hay en la ciudad  
jabalíes que penetran  
honras con dientes de envidia" (10)

Lope no siempre se vale de la alegoría a la hora de criticar la ociosidad, las intrigas, y todo lo relacionado con el mundo cortesano y de la ciudad en general.

Ya hemos visto en el apartado de los temas, como sus críticas se hacen a veces de la forma más directa.

Además de la comparación que hemos señalado al principio, encontramos también otras en el acto I:

Aurora, por ejemplo, compara su antiguo amor con:

"¿No has visto hablar de la mar  
los que no han entrado en ella?  
¿No has visto la valentía  
de quien nunca vio la guerra?  
Pues así yo blasonaba  
de las hondas y armas fieras,  
hasta que vi sus peligros  
y conocí sus tormentas" (11)

Elisa también se vale de una comparación para describir el paulatino enamoramiento de su señora Floris:

"Como pájaro te enreda  
mientras más piensas que huyes  
la liga de su belleza" (12)

Nos encontramos también con algunas personificaciones, referidas sobre todo el amor, como la que hace en su monólogo Doristeo:

"Noche que callas cuando mira  
el cielo con más ojos tu mentira" (13)

En el acto segundo, tenemos también ejemplos de las inevitables metáforas. Por ejemplo, cuando Doristeo siente remordimientos por haber dicho a Floris que su marido Céfalos había muerto. Estos los comparan con:

"... dura montaña inaccesible,  
del peñasco de Sísifo cargado,  
llevo en los hombros mi mortal cuidado" (14)

Por otro lado, la reiterativa metáfora de los cristales, que esta vez en lugar de referirse a las aguas de una fuente, se refieren a los pies de Floris:

"Ya mueve en los blancos pies  
dos cristales y dos nieves" (15)

Fabio, cuando es transformado en asno por los dioses al revelar el secreto de su encantamiento y el de Céfalo, describe así a su amo los rebuznos que daba:

"Saqué del alma dos graves  
suspiros; más tales fueron,  
que como de un trueno huyeron  
de todo el bosque las aves" (16)

Por otra parte, ya que la Aurora es un fenómeno de la naturaleza, la ocasión se brinda muy propicia para comparar su belleza con los mismos elementos:

"Cortina hermosa del cielo  
primero estrado del sol,  
arco de su luz primero,  
peine de marfil, con quien  
compone el rubio cabello" (17), siendo al mismo tiempo  
una personificación.

Y hablando también de su colaboración con el sol en otra ocasión será Céfaló:

"Ahora, estás con el sol  
y que al primer arrebol  
de sus luces soberanas  
en blancas telas y granas  
le envuelves, y das al suelo" (18).

También hay otros recursos, como la aliteración:

"Yo fui de Céfaló; yo  
soy de Céfaló, y seré  
de Céfaló, que esta fe  
no murió cuando él murió" (19)

En el acto III también se dan comparaciones y metáforas. Entre las primeras nos encontramos con una en función humorística, puesta por supuesto en boca de Fabio:

"Yo ¡triste!, de rama en rama,  
como tras pájaro nuevo" dirá cuando busca a su señor por el bosque sin encontrarle (20).

Pero también se dan las que hemos señalado como más frecuentes, referidas a la belleza femenina:

"Si cuanto abril en flores hermosea  
tuviera su color, su nieve pura,  
y para su riqueza la ventura  
le entregará la copia de Amaltea" (21).

Palabras que dirige Céfalo a su esposa, y que serán correspondidas:

"Porque eres cielo en que descansa el alma" (22)

En cuanto a las metáforas, nos encontramos de nuevo con la tan repetida agua como cristal:

"Pues advertid, caballero,  
que no de todas se bebe,  
donde más limpio se mueve  
claro cristal lisonjero"(23) dirán los pastores a Fabio  
hablando acerca de una fuente. Y también:

¿Vienes a dar a la fuente  
veneno, con que la gente  
muera de cristal violento? (24)

Dirá Aurora a Céfalo cuando le reprocha haberla abandonado.

En lo que se refiere a la versificación, ya hemos comentado siempre la especial disposición de Lope para el verso y la calidad de que hace gala en todas sus manifestaciones. Menéndez Pelayo señala que la versificación de esta comedia es "deliciosa" (25), criticando las inconvenientes observaciones de Montiano que no reparó en la belleza de los versos de esta pieza.

Los distintos metros que aparecen en la comedia son los siguientes:

Redondillas:	1.016. ....	33,7%
Romance:	870. ....	28,9%
Décimas:	300. ....	9,9%
Octavas:	288. ....	9,5%
Liras:	264. ....	8,8%
Hexasílabos en		
asonante:	120. ....	4,0%
Quintillas:	100. ....	3,3%
Sonetos:	56. ....	1,9%

Las décimas, romances y octosílabos se suelen utilizar para los monólogos líricos e interpelativos. Las quintillas son del tipo ababa y aabba.

Al igual que ocurría en la comedia anterior: El marido más firme, el metro predominante es la redondilla, seguida con un alto porcentaje también del romance y posteriormente, ocupando un lugar secundario las décimas, octavas y liras.

Las quintillas son muy escasas a comparación de otras comedias y por último los sonetos (coincidiendo con lo que se da siempre) ocupan el último lugar; sin embargo, hay que tener en cuenta que ésta es la comedia donde hay mayor número de sonetos (cuatro en total) dándose otras veces dos sonetos como máximo.

En el acto I, las redondillas aparecen en las escenas siguientes:



- Diálogo de Céfalo y Floris sobre los celos y los esposos amantes (27), Céfalo se despide de su mujer porque se va de caería con el Príncipe Doristeo.

- Diálogo de Fabio y Elisa (criados) despidiéndose por el mismo motivo (28).

- Diálogo de Doristeo y Céfalo cuando van a cazar, al que se une Fabio (29).

- Diálogo de los villanos Julio y Anteo cuando salen al ver al rey (30). Son espantados por Aurora y Belisa que se quedan en su lugar a ver pasar al rey con sus cazadores (31)

El romance aparece en las siguientes ocasiones:

- Diálogo de Fabio y Céfalo cuando el rey está cazando (32).

- Diálogo de Belisa y Aurora cuando escondidas observan a Céfalo y Fabio enamorándose de ellos (33).

- Diálogo de Belisa y Aurora con Céfalo y Fabio cuando fingen ser atacadas por unas fieras para llamar la atención de los caballeros (34).

- Diálogo de Céfalo y Aurora en el que Céfalo se muestra muy celoso de que salga tan pronto Aurora (35).

- Diálogo de Céfalo y Fabio en el que éste comunica a su señor el secreto encantamiento (36)

- Diálogo de Fabio con un gigante que le reprocha haber revelado el secreto (37).

Las octavas aparecen en:

- Monólogo de Aristeo reiterando su amor por Floris (38)

- Diálogo de Aristeo y su privado Perseo sobre el mismo tema (39).

- Diálogo de Floris y Doristeo en el que éste da a Floris la falsa noticia de que ha muerto Céfalo (40).

Las liras se dan en dos escenas:

- Diálogo de Doristeo y Perseo en el que confiesen su amor por Floris (41).

- Diálogo de Aurora y Belisa cuando salen al bosque por primera vez (42)

Sólo se dan en una ocasión las quintillas: en el diálogo de Fabio y Belisa, en el que ésta le confiesa que están en el palacio de la Aurora gracias a un encantamiento (43).

Respecto al acto II se dan las redondillas en los siguientes casos:

- Diálogo de Doristeo y Floris intentando el primero casarse con ella. Pero luego, aconsejado por Perseo, *q u i e r e* mostrar indiferencia diciendo que quiere ser el padrino de la boda de Floris y Perseo (44). Floris rechaza siempre todas las proposiciones.

- Diálogo de Fabio y Céfalo en el que se dan cuenta de la problemática situación y deciden huir de los hechizos de Aurora y Belisa (45)

- Diálogo de Floris con Elisa y Fineo en el que éste da los atributos de todos los pretendientes rechazándolos Floris a todos (46).

- Diálogo de Céfalo y Floris cuando se presenta vestido de mercader y la pretende (47). Y también cuando se descubre quien es en realidad.

El romance se usa en las siguientes escenas:

- Diálogo de Céfalo con la Aurora en el que da cuenta de sus propósitos de volver con su amada Floris(48).
- Diálogo de Céfalo y Fabio yendo por el bosque y encuentro con Floris y Elisa que salen huyendo(50).

Las décimas se dan en dos ocasiones:

- Diálogo de Diana y Aurora cuando ésta tiene que dar explicaciones a la diosa acerca de los rumores que corren sobre su romance con un hombre. Aurora lo niega todo (51).
- Diálogo de Floris y Diana cuando aquella se acoge a su protección huyendo de su marido (52).

Las octavas, en este segundo acto se dan; cuando se produce el diálogo de Doristeo y Perseo confesando aquél su engaño respecto a la noticia de la muerte de Céfalo (53).

- Diálogo de Fabio y Céfalo en el que planean probar la fidelidad de Floris disfrazándose Céfalo de mercader (54).

- Diálogo de Doristeo y Perseo comentando la fidelidad tan firme de Floris (55).
- Monólogo de Céfalo buscando a su amada Floris por el bosque, arrepentido de su comportamiento anterior (56).
- Diálogo de Doristeo y Céfalo en el bosque. Doristeo parte a buscar a Floris y aparece Aurora que recrimina a Céfalo haberla abandonado (57).

En este acto, se dan los hexasílabos con rima asonante

cuando se produce el monólogo narrativo de Floris en el que cuenta a Diana todo lo sucedido con su marido Céfalos (58).

Respecto al acto III, las redondillas se dan en las siguientes escenas:

- Diálogo de Diana y Floris con Aurora en el que Floris confiesa que ha hecho las paces con su marido y va a volver a vivir con él (59).

- Diálogo de Fabio con los pastores Felicio y Anteo cuando está buscando a su amo (60).

- Diálogo de Aurora y Belisa con Fabio cuando le ven por el bosque y le gastan la broma de llenarle la cara de harina y humo (61).

- Diálogo de Floris y Felicio cuando éste intenta engañarla por orden de Doristeo diciendo que su marido tiene relaciones con alguna ninfa del bosque (62).

Las ocasiones en las que se da el romance son las siguientes:

- Diálogo de Perseo y Doristeo cuando son interrumpidos y los cazadores que persiguen a Fabio creyendo que es un sátiro (63).

- Diálogo de Perseo y Doristeo cuando aquél quiere volver a tramar un nuevo ardid para conquistar a Floris (64).

- Diálogo de Fabio y Céfalos sobre la vida del cazador; oyen un ruido y Céfalos tira el dardo de Diana hiriendo mortalmente a su esposa (65).

- Último diálogo de Céfalos y su esposa. Ésta le pide que sea fiel aún después de muerta (66).

- Diálogo de todos los personajes: Doristeo, Perseo,

Aurora, Belisa, condoliéndose por la muerte de Floris (67).

Las décimas se dan en las siguientes escenas:

- Diálogo de Céfaló y Floris en el que aquél pide perdón y los esposos se reconcilian (68).

- Diálogo de Floris y Belisa en el que ésta insinúa a Floris el nombre de la ninfa que tuvo a su marido cautivo ~~durante~~ un año (69). La ninfa es Aurora.

- Diálogo de Belisa y Aurora en el que ésta reprocha su relación a Floris (70).

- Diálogo de Fabio y Belisa y de Fabio también y Céfaló cuando descansan de la caza (71).

- Diálogo de Céfaló y Floris cuando están juntos después de la reconciliación (72).

- Diálogo de Céfaló y Floris al despedirse aquél para ir a cazar. Floris le regala el dardo que conservaba de Diana (73).

Se dan los cuatro sonetos de la comedia en este acto tercero en las siguientes ocasiones:

- Monólogo de Aurora cuando los esposos se reconcilian (74).

- Monólogo de Céfaló comentando las excelencias de Floris (75).

- Monólogo de Floris haciendo lo mismo respecto a Céfaló (76).

- Monólogo de Floris imprecando al amor al creer las mentiras que le ha contado el pastor Felicio (77).

El tener esta comedia el mismo porcentaje prácticamente de metros, predominando las redondillas, se podrían aplicar los comentarios que hicimos en su momento respecto a la comedia anterior: El marido más firme.

**ESTILO Y VERSIFICACIÓN DE**  
**LA BELLA AURORA**

- (1) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias pastoriles y Comedias mitológicas, Ed. de Menéndez Pelayo, Madrid, B.A.E. Tomo XIV, 1966, pág 194.
- (2) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 197.
- (3) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 198.
- (4) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág.198 .
- (5) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 127.
- (6) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 189.
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 195.
- (8) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 195.
- (9) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 197.
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 195.
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 195.
- (12) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 196.
- (13) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 198.
- (14) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 204.
- (15) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 205.
- (16) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit.pág. 207.
- (17) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 208.
- (18) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 214.
- (19) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 205.
- (20) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 224.
- (21) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 229.
- (22) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 229.
- (23) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 225.
- (24) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 234.
- (25) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit.Tomo XIII, 1965. pág 266.
- (26) MORLEY-BRUERTON, Op. Cit. pág 289.
- (27) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 187-188.
- (28) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 198.
- (29) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs.191-192.
- (30) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 193.
- (31) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 194.
- (32) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 195.
- (33) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 195-196.
- (34) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 196-198.
- (35) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 201-202.
- (36) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 202.
- (37) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 203.
- (38) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 198.
- (39) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 199.
- (40) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 199-200.
- (41) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit.pág. 190.
- (42) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 192-193.
- (43) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 200-201.
- (44) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 205-206.
- (45) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 207-208.
- (46) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 210.
- (47) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 212.-213
- (48) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 208-209.
- (49) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 210.
- (50) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág.220.
- (51) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 214-215.
- (52) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 215.

- (53) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs.203-204.
- (54) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 210.
- (55) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 217.
- (56) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 217.
- (57) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 218-219.
- (58) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 215-216.
- (59) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 222-223.
- (60) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 224-225.
- (61) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 226.
- (62) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 230-231.
- (63) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 227-228.
- (64) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 228.
- (65) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit.págs. 235-236.
- (66) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 236-237.
- (67) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 237-238.
- (68) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 220-221.
- (69) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 232-233.
- (70) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 233-234.
- (71) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 234.
- (72) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 229.
- (73) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 232-233.
- (74) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág.223.
- (75) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 229.
- (76) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág.229.
- (77) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág.231.



**ESTILO Y VERSIFICACIÓN DE**  
**EL AMOR ENAMORADO**

Esta comedia de El amor enamorado, quizá por desarrollar el tema más preferido por Lope, ya desde el mismo título, muestra una gran sensibilidad y una especial disposición de los versos que se muestran en toda su belleza.

En las declaraciones de amor del pastor Alcino a Sirena y en las del Príncipe Aristeo a la ninfa Dafne, encontramos una buena muestra de ello:

"Y yo vi  
el clavel de perlas lleno  
pero en esta envidia loca  
tu boca fue el instrumento  
y el agua mi pensamiento

que se acercaba a tu boca"(1). Dirá el pastor Alcino a Sirena en una bella imagen en la que desea por un momento ser el agua de la fuente que Sirena lleva a su boca.

Pero este ritmo tan poético, se rompe con el doble plano que Lope siempre introduce en sus comedias como una fórmula: los criados y en particular el gracioso Bato, que con sus intervenciones salpicadas a lo largo de la obra, ponen la nota humorística, e incluso vulgar que caracteriza siempre a este personaje.

Así pues el plano poético e idealista en el que se mueven los personajes nobles, protagonistas de la comedia, se verá

contrastado por este plano de criados y especialmente el gracioso, con un lenguaje mucho más llano, que en muchas ocasiones llega a la vulgaridad e incluso obscenidad.

Quizá sea esta comedia de entre todas las mitológicas la que muestra de un modo palpable las expresiones incorrectas del gracioso (en este caso Bato) que reflejan la incultura lingüística de las capas sociales más bajas.

Ya en el primer acto vemos las primeras muestras de este lenguaje de rústicos en el diálogo que se establece entre Bato y las ninfas Sirena y Dafne. En él, Bato dice "praza" por plaza (2), "tien" por tiene (3), "reinoceronte", por rinoceronte(4), "escuro", por oscuro(5), "machuquen", por machaquen(6). " ¡Que me muque!", por ¡Que me coge!, "alegustres", por alibustres (7), etc.

En el acto II, en el diálogo que mantiene Bato con Cupido también cambia algunas palabras: "mueso", por nuestro (8), "comprir", por cumplir(9), "Copido", por Cupido(10), "pescudar", por preguntar (11).

Finalmente en el acto III encontramos un nuevo ejemplo en la última escena cuando Júpiter viene a solucionar toda la engorrosa situación que se había originado; entonces Bato llama al dios "Júpiter"(12).

Lope (como hemos visto en las restantes comedias) utiliza una serie de recursos expresivos. Así en el acto I, encontramos

algunas comparaciones; esta vez resulta un tanto humorística (en boca de Bato, por supuesto) cuando describe a la serpiente Pitón:

"La nariz como guadaña  
y los ojos dos incendios  
cercados de escolopendrios  
en vez de ceja y pestaña" (13)

Por otra parte (y como es habitual) también se utiliza la comparación para describir la belleza de la dama. En este caso, Aristeo al comparar la belleza de Dafne, dice que excede a las demás:

"Como el diamante al rubí,  
como la rosa a la flor,  
y el ámbar a todo olor"(14)

También se emplean personificaciones: por ejemplo, cuando Alcino persigue a Sirena por el bosque va diciendo:

"Oh, prado, que no me des  
nuevas della en tantas penas,  
por donde van azucenas  
las de sus hermosos pies!  
Jazmín, pues morir me ves  
¿Por dónde va mi jazmín?

.....

Tenedla, campos helados,  
si os queréis volver en prados  
que va corriendo un jardín" (15).

Este recurso concreto introducido en el monólogo lírico, es por otra parte un recorrido tópico de la literatura tradicional en el que el amante, cuenta a elementos inanimados, especialmente los de la naturaleza, sus cuitas amorosas.

Por otra parte, en este acto I, es muy abundante el empleo de metáforas; Alcino por ejemplo dice hablando de Sirena "¿A dónde va mi jazmín? (16), "Desciende, mi luz, descende"(17), y también:

"Ni fuera error, aunque fuera  
para peligros mayores,  
por la misma primavera" (18).

Para él, la boca de Sirena es "clavel de perlas lleno" (19). Cupido también emplea metáforas llamando a su madre: "dulce llama, dulce estrella"(20)

Y, como ocurre frecuentemente, encontramos la conocida metáfora de Lope del cristal como agua:

"¿En qué te traeré el cristal de esta fuente?"(21). Dice Alcino a Sirena cuando ella siente la necesidad de beber.

En el plano fonético, nos encontramos con el uso de aliteraciones. Un ejemplo lo encontramos en las palabras de Venus cuando se dirige a Dafne, reprochándole su frialdad:

"¿Sabes que soy de quien hablas?  
¿Sabes que los dioses tiemblan...?"

¿Sabes que es mi hijo Amor?  
¿Sabes que en las almas reina?  
¿Sabes que no se resiste  
pecho mortal de sus flechas?  
¿Sabes que aquella armonía  
que el cielo y tierra gobierna  
es Amor? (22)

Y después la misma Venus hablando con Cupido:

"De nuestra deidad blasfema,  
de nuestro poder se ríe,  
de amar los hombres se afrenta"(23)

En el acto II nos encontramos con algunos juegos de palabras, muy típicos de la forma de hacer de Lope; cuando Cupido pregunta a Bato: "¿Hacéis versos?", éste responde: "Sí señor; más son perversos"(24)

También dice Febo a Dafne:

"Ni es mucho a la primavera  
pedir flores por favores"(25)

Y, por otra parte, Bato y Silvia en su primer diálogo amoroso:

Bato: "Dime si me has de querer".

Silvia: "Sí, rasí, tatarasí" (26).

Nos encontramos por otra parte con un abundante uso de metáforas. Por ejemplo, Febo llama a Dafne "primavera" (27); y

Cupido, en la disputa que tiene con Febo Apolo llama a éste:

"Mal nacido basilisco,  
dulce afrenta de las almas  
grave error de los sentidos,  
engaño de la esperanza,  
tirano del albedrío" (28), cuando ha sido rechazado por  
Dafne.

El mismo Febo habla de su hermana Diana (la Luna) como  
la de "ruedas de plata" y de sí mismo como el de "el carro de  
oro" (29)

En esta comedia hay una pequeña alegoría que emplea  
Sirena para explicar a Dafne el destino de las mujeres demasiado  
melindrosas con el amor:

"Nace al aurora la flor  
vanagloriosa de sí  
y si pasa por allí  
el gallardo cazador,  
parece que de temor  
de que la toque su mano  
aunque fue melindre en vano  
a las hojas se retira,  
y cuando el sol expira,  
la pisa el rudo villano"(30).

Por otra parte hay un ejemplo de antítesis en el diálogo  
de Febo y Dafne. Está en la respuesta que da a Febo respecto a  
ser tomada por la fuerza dice:

"Ligera el agua y la tierra  
pesados el aire y el fuego"(31). Condiciones de la  
naturaleza antes de que Dafne pueda ser tomada por la fuerza.

En cuanto al acto III nos encontramos con alguna  
personificación:

"Aves enamoradas  
que destas selvas en el Buen Retiro  
o solas o casadas,  
no cantáis versos sin final suspiro,  
y con ecos dulcísimos sonoros  
amor y celos alternáis a coros" (32). Al igual que en el  
acto I, esta personificación está incluida en el monólogo lírico  
de Cupido, cuando da cuenta de su enamoramiento de Sirena.

Se dan también algunas metáforas cuando Cupido llama a  
Venus : "Lucero el mayor" (33). Por otra parte cuando raptan a  
Sirena, Alcino dirá:

"Sirena del alma mía;  
agua son ya tus despojos,  
pues hechos fuentes mis ojos,  
te harán, de hoy más, compañía" (34)

Hay por otra parte, constantes juegos de palabras sobre  
la palabra amor/amar; este juego ya aparece desde el mismo  
título: "El amor enamorado". Por ejemplo dice Sirena en este Acto  
III a Cupido:



"Yo le respondí que amaba  
y que, amando, fuera yerro  
culpable amar otro amor" (35)

En este acto III también aparece la alegoría, que es imperfecta a diferencia de la que hemos señalado del acto anterior. Esta alegoría consiste en que los criados que sirven a Cupido en su palacio son los Celos, la Fineza, la Ocasión y la Mudanza (36)

Se pueden encontrar también figuras que no suelen aparecer frecuentemente como el hipérbaton; por ejemplo, cuando Liseno, padre de Sirena, dice compungido ante lo que cree la muerte de su hija:

"Mis lágrimas, Alcino, son bastantes  
a vencer la corriente de este río  
cuando las tuyas por su Dafne exceden  
las ondas desea mar"(37).

Otros recursos que aparecen frecuentemente y que ya hemos señalado en el resto de las comedias mitológicas restantes, son las constantes admiraciones e interrogaciones que contribuyen a crear un lenguaje mucho más expresivo y que se hayan diseminadas a lo largo de toda la obra:

Respecto a la versificación de esta comedia, algunos críticos como Menéndez Pelayo (38) la han alabado por su "tersura, elegancia y belleza".

Como es corriente en Lope, utiliza metros variados aunque se da un claro predominio del romance.

Ya vimos que este metro se utiliza en diálogos, y muy frecuentemente también en monólogos meramente informativos y también líricos.

La frecuencia de estas formas métricas en la obra es la siguiente:

Romance:	1.132. ....	40,8%
Redondillas:	588. ....	21,2%
Décimas:	570. ....	20,6%
Silvas:	215. ....	7,8%
Hexasílabos		
asonantes:	110. ....	4%
Octavas:	64. ....	2,3%
Lira:	48. ....	1,7%
Sonetos:	28. ....	1,-%
Versos		
irregulares:	16. ....	0,5%

TOTAL VERSOS: 2.771

Respecto a los comienzos y terminaciones de acto tenemos:

- Acto I: Décimas- Romances
- Acto II: Décimas-Romance
- Acto III: Liras- Romance

En la obra, como veremos detalladamente, el romance se utiliza en los diálogos y monólogos líricos. Las décimas se utilizan también en monólogos líricos y diálogos. La silva se utiliza en diálogos. Y ya en menor proporción, las octavas se utilizan en monólogos narrativos y los sonetos y liras en monólogos líricos.

En el acto I, se da un mayor número de romances. Las ocasiones en las que aparece son las siguientes:

- Monólogo narrativo de Apolo cuando baja a ayudar a los campesinos matando a la serpiente (39).
- Diálogo humorístico de Apolo con Bato cuando éste cae al suelo, huyendo los demás pastores (40).
- Monólogo apelativo de Venus en el que ésta recrimina a Dafne su aridez con los hombres (41).
- Diálogo de Venus y Dafne (42)
- Diálogo de Venus y Cupido en el que traman la venganza para agraviar a Dafne (43).
- Monólogo apelativo de los pastores agradeciendo a Apolo la matanza de Pitón (44).
- Monólogo de Cupido, envidioso de la fama de Apolo por matar a la serpiente (45).
- Monólogo de Apolo llevando la cabeza de la serpiente como ofrenda, al templo de su hermana Diana (46).
- Diálogo de Febo y su hermana Diana en el templo en el que inauguran los juegos píticos (47).
- Diálogo de Febo y Cupido en el que aquél muestra su soberbia, respondiendo a ella Cupido (48).

Las redondillas, por otra parte, se utilizan en las escenas siguientes:

- Diálogo de los pastores Silvia y Bato y las ninfas Dafne y sirena comentando el raro caso de la serpiente Pitón que asola la región (49).

- Diálogo de los mismos huyendo cuando aparece la serpiente (50).

- Diálogo de Febo y Bato poco antes de que aquél mate a la serpiente Pitón (51) .

- Diálogo de los pastores y ninfas comentando la hazaña de Febo Apolo (52).

Las décimas se dan en los siguientes casos:

- Monólogo de Sirena, perseguida por Alcina (53)

- Monólogo de Alcino persiguiendo a Sirena (54)

- Diálogo de Sirena y Alcino una vez que éste le ha dado alcance (55).

- Diálogo de Corebo y Aristeo, donde éste muestra el profundo amor que siente por Dafne (56)

Las silvas se dan solamente en dos casos en este acto primero:

- Diálogo de Peneo (padre de Dafne) en el que conciertan la boda de éste con Dafne (57).

- Diálogo de Dafne y su padre en el que aquella rechaza la oferta de casamiento de Aristeo por ser ninfa de Diana (58).

Ya en mucha menos proporción en este acto I, aparecen las octavas y los hexasílabos asonantes.

Las primeras sólo se dan en una escena: cuando Alcino cuenta a los demás pastores y ninfas el origen de la horrible serpiente que asola la región (59).

Y por otra parte los hexasílabos asonantes sólo se dan en este primer acto en la canción que conmemora la hazaña de Febo (60).

En el acto II el romance se dan en los siguientes casos:

- Diálogo de Febo y Cupido en el que éste se burla del desprecio que Dafne ha hecho de Febo (61).

- Monólogo de Dafne, resentida por las reconvenciones de Sirena y firme en su postura de seguir siendo fiel a su castidad y a Diana (62).

- Diálogo de Dafne y Apolo cuando aquél intenta conquistarla en el bosque (63).

- Diálogo de Apolo y Dafne cuando ésta huye y se transforma en laurel invocando a su padre Peneo (64).

- Monólogo apelativo de Apolo dirigiéndose al árbol que antes fue su querida Dafne (65).

Último diálogo de Febo Apolo y Dafne, ya convertida en laurel (66).

- Diálogo de Diana y Febo, su hermano, en el que éste pide su colaboración para vengarse de Cupido y su madre Venus (67).

Las redondillas (segunda forma más frecuente en la comedia) se utiliza en los siguientes casos:

- Diálogo de Bato y Cupido. Bato informa al dios de las fiestas que celebran los campesinos en honor de Febo (68).

- Diálogo de Bato y Cupido (estando éste invisible) cuando tira la flecha de oro que hace amar a Apolo y la flecha de plomo que hace odiar a Dafne (69).

- Diálogo de Silvia y Bato. Éste para conquistarla le regala el anillo que le dio el dios Cupido y después dice que del vientre de la serpiente Pitón ha salido otra que solo ataca a las mujeres ingratas y que no saben qué es amor (70).

- Monólogo de Bato pensando en su encuentro con Silvia en el bosque y en la condición que ella le ha impuesto (ir vestida con una piel de lobo) (71).

- Diálogo de Febo y Bato en el que éste le cuenta lo dicho anteriormente (72).

Por otra parte las décimas se dan en las siguientes escenas:

- Diálogo de Venus y Cupido en el que éste asegura que se vengará de Dafne que ha ofendido a su madre (73).

- Diálogo de Apolo y Dafne cuando ya han recibido el influjo de las flechas de Cupido (74).

- Diálogo de Dafne y Sirena. Ésta le reprocha el desprecio que ha hecho de Febo sin considerar que es un dios (75).

Respecto al acto III, el metro más frecuentemente utilizado es el romance, concordando con el porcentaje general que se encuentra en la comedia. Aparece en las siguientes ocasiones:

- Diálogo de Bato y Sirena cuando se encuentran en el bosque y ésta se asusta al ir disfrazada de Baro con la piel de lobo(76).

- Diálogo de Sirena y Cupido, intentando éste conquistarla sin éxito (77).

- Diálogo de Silvia y Alcino en el que aquella revela la constancia en el amor de Sirena (78).

- Diálogo de Sirena y Alcino. Éste tiene unos terribles celos de ver a Sirena y Cupido hablando en el bosque. Cuando ya se están reconciliando. Sirena es raptada por Cupido(79).

- Diálogo de Silvia y Bato cuando son transportados hasta el palacio de Cupido (80).

- Diálogo que se convierte en disputa entre Febo y Diana por un lado y Venus y Cupido por otro por causa de Sirena (81).

- Diálogo que soluciona la situación cuando Júpiter baja en su águila y sentencia que Alcina case con Sirena para resarcir el agravio de Dafne. También (por intercesión de Bato) hace que Silvia case con éste (82).

Las redondillas (segunda forma métrica más frecuente) se da en las siguientes escenas:

- Diálogo de Venus, Silvia y Sirena. Venus intercede para que Sirena corresponda a su hijo Cupido pero éste prefiere seguir en su amor a Alcino (83).

- Monólogo de Alcino en el que se lamenta por el rapto de sirena (84).

Las décimas, a pesar de que están por debajo del índice de redondillas en el porcentaje general de la comedia, sin embargo en este acto están por encima de éstas. Aparecen en las siguientes escenas:

- Diálogo de Venus y Cupido. Venus reconoce que es un precio justo (el enamoramiento sin esperanza de Sirena) por todo el daño que ha traído al mundo (85).

- Diálogo de Sirena y Cupido en el palacio de éste al que se suman Bato y Silvia (86).

- Diálogo de Bato y Silvia con Cupido cuando Sirena es raptada por Diana para ayudar a su hermano Apolo en su venganza (87).

- Monólogo lírico de Cupido condoliéndose de su situación (88).

En este acto es donde encontramos el mayor número de silvas. Éstas aparecen en las siguientes situaciones:

- Diálogo de Febo y Cupido en el que éste confiesa que ha sido herido por sus propias artes, y que por lo tanto Apolo ya está vengado (89).

- Diálogo de Febo y Diana acordando el rápido casamiento de Alcino y Sirena para que Cupido no pueda hacer nada (90).



- Diálogo de Liseno (padre de Sirena) y Alcino lamentándose porque creen que Sirena ha muerto. Después se unen a Febo y Diana y todo se prepara para las bodas de Sirena y Alcino.(91).

Ya en menor proporción tenemos las liras y hexasílabos asonantes. Las primeras sólo se dan en una escena: el monólogo lírico de Cupido en el que confiesa que se ha enamorado de la ninfa Sirena (92).

Los hexasílabos asonantes se dan en dos ocasiones:

- Monólogo de cupido cantando las excelencias de Sirena (93).

- Músicos celebrando las bodas de Sirena y Alcino (canción) (94).

Como conclusión, podríamos señalar que el romance, que supone el metro de más frecuencia en la comedia, presenta una distribución muy equilibrada y pensada a lo largo de la obra.

En el acto I hay casi el mismo número de diálogos y de monólogos con romance; en el acto II, el romance se utiliza más para diálogo (5 en total), a diferencia del monólogo que se utiliza sólo con este metro en dos ocasiones.

Respecto al acto III, los diálogos son las únicas posibilidades en que se presenta el romance.

Las redondillas, como es habitual, se presentan prácticamente siempre en diálogos; así ocurre en el acto primero y en casi la totalidad del segundo, con cuatro diálogos en total frente a un sólo monólogo que está en boca del gracioso Bato.

En el acto III sin embargo, sólo hay un diálogo con redondillas y un monólogo.

Las décimas también se utilizan casi siempre en diálogos exceptuando el primer acto donde aparecen dos diálogos y dos monólogos y el último, pero ya en menor proporción, donde hay un solo monólogo frente a todos los demás diálogos en décimas.

Las silvas siempre aparecen en diálogos sin ningún tipo de excepción en el primer y tercer acto.

Las octavas sólo se dan en el primer acto en monólogo.

Los hexasílabos asonantes se dan en el primer y tercer acto en canciones y en un monólogo de Cupido.

Finalmente, las liras sólo se dan en el acto III, en el monólogo de Cupido.

**ESTILO Y VERSIFICACIÓN DE**  
**EL AMOR ENAMORADO**

- (1) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias pastoriles y Comedias mitológicas, Ed. de Menéndez Pelayo, Madrid, B.A.E. Tomo XIV, 1966, pág 243.
- (2) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 243.
- (3) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 243.
- (4) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág.244 .
- (5) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 245.
- (6) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 246.
- (7) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 246.
- (8) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 259.
- (9) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 266.
- (10) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 266.
- (11) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 269.
- (12) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 284.
- (13) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 244.
- (14) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 247.
- (15) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 242.
- (16) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit.pág. 242.
- (17) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 242.
- (18) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 242.
- (19) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 243.
- (20) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 250.
- (21) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 242.
- (22) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 250.
- (23) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 251.
- (24) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 258.
- (25) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 260.
- (26) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 265.
- (27) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 260.
- (28) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 262.
- (29) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág.270.
- (30) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 263.
- (31) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 265.
- (32) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 270.
- (33) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 272.
- (34) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 279.
- (35) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 277.
- (36) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 280.
- (37) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 282.
- (38) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit.Tomo XIII,1965, pág 268.
- (39) MORLEY-BRUERTON, Op. Cit. pág. 279
- (40) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 245-246.
- (41) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit.págs. 246-247.
- (42) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 250.
- (43) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 250.
- (44) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 251.
- (45) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 253-254.
- (46) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 254.
- (47) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 254
- (48) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 254.
- (49) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 255-256.
- (50) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 243-244.
- (51) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 245.
- (52) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 251-252.
- (53) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs.252-253.

- (54) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 241.
- (55) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 242.
- (56) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 242-243.
- (57) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 247.
- (58) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 248.
- (59) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 249.
- (60) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 244-245.
- (61) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 254.
- (62) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 261-262.
- (63) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 263-264.
- (64) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 264-265.
- (65) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 267-268.
- (66) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 268.
- (67) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 268.
- (68) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 270.
- (69) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 257-258.
- (70) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 259-260.
- (71) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 265-267.
- (72) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 269.
- (73) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 269.
- (74) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 256-257.
- (75) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 260-261.
- (76) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 262-264.
- (77) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 275-276.
- (78) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 277.
- (79) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 277.
- (80) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 277-279.
- (81) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs 279-280.
- (82) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 283.
- (83) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 284.
- (84) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 273-275.
- (85) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 279.
- (86) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 272.
- (87) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 280-281.
- (88) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág 281.
- (89) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 281-282.
- (90) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 271-271.
- (91) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 282.
- (92) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 282-283.
- (93) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 270-271.
- (94) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. págs. 272-273.
- (95) VEGA CARPIO, Félix Lope de, Op. Cit. pág. 283.

**ESCENOGRAFIA Y REPRESENTACION  
DE LAS  
COMEDIAS MITOLOGICAS  
DE  
L O P E   D E   V E G A**

Las comedias mitológicas, en lo que a escenografía y representación se refieren, muestran unas características diferenciadoras respecto a otros tipos de comedias.

Las apariciones y desapariciones de personajes, las metamorfosis de objetos y personas y los vuelos eran corrientes en este tipo de comedias que por su temática, se acercan a un mundo mágico y misterioso que sería recogido por el siglo XVIII y sus comedias de magia, pero ya sin el transfondo clásico.

Dadas estas circunstancias, es lógico imaginar la gran riqueza e importancia de tramoyas y trucos (elementos de sorpresa realizados a lo largo de la representación, y que tienden a esconder los procedimientos empleados).

Según José María Díez Borque (1) estas características son condicionadas por tangibles razones socioeconómicas.

Estas comedias eran representadas en el palacio del rey o de la alta nobleza, que podía permitirse tan costoso lujo, y sólo esporádicamente en los corrales públicos.

Ya que la Corte era el lugar idóneo para la representación de este tipo de comedias, merece la pena hacer un breve repaso de la historia del teatro cortesano, comprendido en el período 1622-1680 para diferenciarlo de lo que ocurría en los corrales de la época pero viendo también sus interrelaciones e influencias mutuas.

Para ello me baso en el extenso estudio que a este apartado dedica Othón Arróniz en su Teatro y escenarios del Siglo de Oro (2).

A finales del siglo XVI, la Corte busca tímidamente la creación de sitios permanentes para la representación escénica en lugares reservados a la nobleza.

Felipe II había sido cauteloso y prudente, aún en la protección de las actividades artísticas. Más que carencia suntuaria, la Corte tenía un estilo de vida severo.

El Alcázar, morada regia que era un tesoro de muebles, joyas y colecciones, tenía un salón para saraos y comedias, ocupado para estos menesteres desde tiempos lejanos, aunque esto no estaba reseñado por los cronistas, tal vez desde las transformaciones que sufrió el Alcázar en manos de Alonso de Covarrubias.

No es aventurado pensar que el salón del Alcázar durante el siglo XVI fue consagrado fundamentalmente a las máscaras, saraos y otros regocijos palaciegos, y sólo excepcionalmente se dejó que entraran en él los comediantes de los corrales.

Por otro lado Varey (3) nos señala que no hubo en España un teatro permanente de Corte hasta 1640, y que antes de esta fecha hay algunas referencias a representaciones de comedias en varios palacios.

Prácticamente las primeras las tenemos datadas en Valladolid en 1605, en Lerma en 1614 y 1617 y en Aranjuez en 1622 y 1623.

En cuanto a Madrid, parece señalarse como fecha clave para este tipo de representaciones el año 1627 en que se estrenó la selva sin amor de Lope de Vega.

En estos palacios existieron salas especiales para las representaciones teatrales.

El salón del Alcázar de Madrid fue usado para ceremonias y para la representación de comedias desde 1623, sino antes.

La restauración del Salón entre 1636 y 1640, cuando llegó a conocerse como Salón Dorado, y la inauguración del Coliseo del palacio del Buen Retiro en



1640, permitió a las comedias ser representadas en el otro de los dos palacios de Madrid; y las cuentas de la Corte indican que la representación de comedias en estos dos lugares era costumbre regular entre las diversiones de la Corte durante los restantes años del siglo XVII.

A la muerte de Felipe II, todas estas reservas respecto del teatro de los corrales desaparecieron, al grado tal que la propia Corte construyó su corral. Por lo tanto a principios del siglo XVII, la Corte abandona su fastuoso salón del Alcázar para seguir el modelo castellano con todas sus virtudes y defectos.

Lo más grave es que quince años más tarde -en 1622- Felipe IV insiste en crear otro corral de comedias en palacio, junto al Juego de Pelota.

El Ayuntamiento se molesta profundamente, y no porque el monarca tuviese o no el derecho de crear teatro abierto a todo el público mediante el pago de la entrada.

Las autoridades se dirigen al Presidente del Consejo para exponerle los daños que la Villa tendría con la instalación del nuevo corral de comedias, pues no podría dar a los hospitales los sesenta mil ducados que les daba.

Resultaba evidente la tentación de crear un teatro público, a un lado de Palacio, donde la reina pudiese asistir cuantas veces le viniese en gana, sin tener que disputar a la ciudad sus comediantes. Y fue creado a pesar de las protestas del Ayuntamiento allí, junto al Juego de Pelota, para servicio y placer de sus Majestades.

Pero en el tiempo de las discusiones con los representantes de los hospitales, habían sucedido algunas cosas de capital importancia para la historia del teatro español, como es la presencia de los italianos en España.

Con motivo del cumpleaños del Rey y la gran fiesta consiguiente, había venido a la Corte ese mismo año en 1622, el capitán Julio César Fontana, ingeniero mayor y superintendente de las fortificaciones del Reino de Nápoles.

En Aranjuez, donde se celebraban las fiestas de cumpleaños, el capitán Fontana levantó un teatro portátil de madera y lienzo, de 115 pies de largo por 78 de ancho, pequeño para el nombre de "Coliseo" como le llamó el Conde de Villamediana.

La novedad más importantes que aportaba el capitán Fontana al teatro español era la transformación total del escenario, y otra muy decisiva: la iluminación artificial, causa de pintorescos incidentes en la fiesta

real de Aranjuez, como veremos al analizar el Vellochino de Oro, de Lope de Vega.

La iluminación artificial cobrará una gran importancia a partir de este año de 1622. A partir de aquí se operará un divorcio entre el teatro popular y el teatro de Corte.

El teatro cortesano encuentra a partir de esta fecha uno de sus caracteres distintivos precisamente en la luz artificial, prodigada con una largueza superior a la de las necesidades de la escena, esta ostentación es explicable por el deseo de hacer muestra de grandeza.

Esta prodigabilidad se hace todavía más acusada en el Coliseo del Buen Retiro.

En Italia y en Francia, desde hacía algún tiempo se había abandonado el uso de antorchas de cera por peligrosas y por ser productoras de malos olores. En lugar de ellas, se colocaba una gran lámpara de techo en la unión del escenario con la sala, y se cubrían las lamparillas del lado del público de manera que la luz se proyectara sobre los actores.

En España, por lo menos hasta la época de Carlos II, las antorchas de cera fueron la base de la iluminación.

En conclusión, la iluminación teatral al llegar la segunda mitad del siglo XVII es un conjunto logrado con una luz ambiental general incluyendo las dependencias del teatro lograda con hachones de cera, y luz para el escenario por medio de linternas con lamparillas de aceite.

Cuatro años más tarde de la fecha señalada anteriormente, en 1626, llegó a la corte Cosme Lotti, florentino, que había sido contratado por Felipe IV para cosas tan disímiles como el trazado de jardines, la maquinaria de las fuentes, y la instalación de artefactos en los teatros.

Pero el talento de Lotti estaba representado en verdaderas innovaciones escénicas (por lo menos para España) como la del telón de boca, y otra realmente espectacular, que consistía en imitar sobre el tablado, con no sabemos qué recursos, el movimiento del mar, y el brillo de la luz sobre las olas.

Los españoles bautizaron pronto a este personaje con el nombre de "el hechicero" y se ganó el afecto de muchos, entre ellos el del propio Felipe IV.

Es un hecho bien conocido de todos los investigadores teatrales la importancia que en el siglo XVII cobra en el teatro de corte europeo, el elemento escenográfico. Como es sabido, el nuevo tipo de escenario

y su equipo, tramoyas, apariencias, técnica de mutaciones, nacen en Italia a fines del siglo XVI, cuando B. Bountalenti escenifica los famosos intermedios de la corte de los Médicis.

Sabik (4) en su estudio señala que España es, entre los países europeos, uno de los primeros a donde llega el arte escenográfico italiano, se independiza posteriormente de él en la época de la aparición de un teatro nacional con Lope de Vega, pero esta vez va a buscar -en su variante cortesana- la ayuda de la avanzada técnica teatral italiana.

En el año 1622 se representa por primera vez un espectáculo al gusto italiano. Fue "La Gloria de Niquea" égloga representada ante los Reyes en un teatro dispuesto en los jardines del palacio real de Aranjuez. Siete años más tarde, otra representación palaciega se realiza al estilo italiano en sus partes escenográfica y musical, es la tan nombrada La selva sin amor de Lope de Vega por encargo de Felipe IV. Al igual que en la Gloria de Niquea, la escenografía se lleva la mejor parte en esta obra de Lope.

El escenógrafo es Cosme Lotti, que ya vimos dio a conocer a los españoles las últimas novedades de la escuela escenográfica italiana.

Este discípulo de Giulio Parigi logra, como anteriormente lo hiciera Fontana, que la atención del público se centre, no en la letra ni en la música sino en la escenografía. Del relato que el propio Lope dejó de la representación sabemos que hubo dos decorados principales: uno que representaba un mar y otro una selva. Lope, elogia, expresando su admiración como espectador, el arte de la perspectiva, una ingeniosa imitación de una ciudad al fondo, naves, y sobre todo, una ocurrente imitación de un paisaje bien conocido del público. Otros elogios al dramaturgo, van referidos a las transformaciones, tramoyas y vuelos, insistiendo en la rapidez de las mutaciones.

Al finalizar la descripción, Lope no oculta que aunque era la égloga "el alma" de la representación, la "hermosura" de la parte escenográfica "hacía que los oídos se rindiesen a los ojos" (5).

Lotti es también el escenógrafo de la "fiesta" de Calderón, representada en 1635 bajo el título de "Los encantos de la Cirse con grandes tramoyas" y publicada posteriormente con el título El mayor encanto amor.

Posteriormente según nos señala Lamb (7) las características del teatro de la corte desde 1640 a 1665, se muestran en el desarrollo rápido de la comedia de tramoya, representada por figuras profesionales y no por los aficionados, y las convenciones italianizantes de la

transformación y de la escena en perspectiva. La introducción de estos elementos se debe como vimos a Cosimo Lotti, pero su empleo aún más amplio se debe a los escenógrafos y diseñadores encabezados por Baccio del Bianco, escenógrafo y artista italiano, y dirigidos por el marqués de Heliche.

Otro elemento que transforma este teatro sustancialmente es que se haga, siguiendo las tradiciones italianas, durante la noche y que se empleen los recursos de una abundante iluminación para los efectos escénicos como ya hemos señalado.

Se cree que la primera comedia que Baccio del Bianco estrenó en la corte española fue la fiera, el rayo y la piedra, de Calderón, en mayo de 1652. Esta comedia es especialmente importante en la historia del teatro español porque es una de las comedias escritas antes de 1700, para las cuales tenemos todos los diseños de escenografía.

En la escenificación de las comedias de corte en el reino de Carlos II (1665-1700) se emplearon las mismas tramoyas, aunque con propensión a los dragones, monstruos y pájaros que movían las alas cuando volaban. Seguían representándose los temas mitológicos y caballerescos de antes. Uno de los rasgos distintivos de la comedia de invención era la ausencia de comedias de tema religioso. Las comedias de santos, tan populares en los corrales,

sólo se representaron en la corte como "particulares" y nunca como comedias de fiesta para celebrar los cumpleaños reales o para otras ocasiones.

Otro aspecto importante del teatro de corte de esta época es la reposición de obras anteriores. Hay evidencia de que Calderón mismo revisó dos de las suyas: Psiquis y Cupido y Faetón.

Brown (7) también nos indica que inspirándose en las técnicas puestas a punto en la corte de los Médicis, las tramoyas de Baccio, al igual que las anteriores de Lotti, conseguían producir cambios de escenario de una rapidez y brillantez deslumbrantes, así como sorprendentes efectos aéreos. Al entrar el público en el Coliseo pudo contemplar un telón medio alzado delante del cual se sentaban, como suspendidas en el aire, las personificaciones de la Pintura, la Música y la Poesía (Fig.1), tras ellas se encontraba la figura semioculta de Atlas, un colosal autómatas cuyas verdaderas dimensiones sólo podían apreciarse cuando se alzaba el telón enteramente (Fig.2).

A cada lado de él se disponían ninfas portando antorchas y escudos, las cuales descendían al escenario después de que Atlas se levantara y cantara una canción.

La siguiente escena utilizaba toda la profundidad del escenario y mostraba un paisaje de infierno en una



rústica aldea (Fig.3). El momento cumbre de la acción en esta parte de la comedia lo constituía la caída de la discordia, a la que Palas expulsaba de los cielos, precipitándola de cabeza: se preparó su caída vertiginosa para simular un accidente fatal, del que se salvaba sólo por milagro. Apenas desaparecía la discordia, aparecía la figura de Morfeo (Fig. 4), y luego el aposento de Dánae, que incluía una larga perspectiva de salones cuyo efecto no sería muy distinto de los que pudo ver Bargrave en el ala occidental del propio palacio (Fig. 5). Ver anexos.

Centrándonos ahora en las diferencias y semejanzas que el teatro popular presenta respecto a este otro tipo que analizamos, más palatino, podemos observar, como bien señala Lamb (8), que el teatro popular de los corrales manifestó desde su nacimiento una austeridad que se mantenía a pesar de los contactos con el teatro cortesano hasta la terminación del Siglo de Oro. Mientras en palacio, el drama se desplegaba en gran pompa escénica, con multitud de actores, belleza del vestuario, música, y, en fin, el concurso de varios talentos para realizar una misma obra.

El teatro de los corrales siguió siendo sustancialmente el mismo, aún en el ocaso del Siglo de Oro. Sin embargo llegó un momento en que la estructura tradicional quiso incorporar los recursos de la técnica teatral con el fin de producir la ilusión escénica.

Basándose en Vossler, Lamb señala que sólo a partir de 1620 aproximadamente se empieza a dar en Madrid más valor a la decoración, a la ilusión escénica, a la tramoya, etc, y a sustituir con el arte escénico italiano, con los bastidores, inventados hacia 1609, y con todo el equipo de avíos que se acostumbraba a utilizar en las fiestas de corte, en las procesiones y en los autos sacramentales, lo primitivo de los antiguos procedimientos.

Alfonso Rodríguez (9) señala que dentro del teatro de corte se dan dos tipos de representaciones basándose para ello en una carta del escenógrafo italiano Baccio del Bianco dirigida al duque de Toscana en 1655 comentando lo siguiente: "Estas Majestades (Felipe IV y Marina de Austria) vinieron el cuatro de febrero aquí al Retiro donde de día y de noche se han hecho alegrías y fiestas y comedias, y de las comedias unas son simples, otras con tramoyas; las simples son aquellas que sin otra perspectiva o tablado, con un simple parapeto saliendo, saliendo de los recitantes, representan la comedia. En éstas es necesario que el oyente tenga más juicio e imaginación que en las otras, pues ahora se ha de suponer que hay un bosque, ahora un mar, ahora un cielo, ahora un jardín, ahora un infierno, etc.; así como de día, de noche, aurora, tarde, y finalmente que con un simple volverse se espaldas don Rodrigo se ha convertido en don Alfonso.

Para las otras que se llaman adornadas, se fabrica un tablado, no más alto que un brazo desde el suelo, y con atavíos ricos, con flores, hierbas, y con tapices se adorna la escena, y la última ha sido un aparato todo hecho de espejos ajustados de manera que cada uno veía reflejarse su retrato en varias parte, y éstas se llaman comedias de capa y espada.

El otro género de comedias son con la escena pintada, mutaciones, tramoyas, y con luces al uso de las más nobles y reales" (10).

Los dos primeros tipos de comedias, las simples y adornadas, coincidían más o menos con las que se representaban en los populares corrales de comedias, y eventualmente también en los dos sitios reales, el del Alcázar viejo de los Austrias y el palacio nuevo del Buen Retiro.

Es evidente que no sólo los reyes y los cortesanos se inclinaban por preferencia a las comedias de capa y espada donde el decorado era sencillo y el empleo de máquinas y tramoyas muy reducido, sino el público madrileño en general viene atestiguando por el propio Baccio del Bianco quien así se lo manifestó varias veces a su protector y corresponsal epistolar Fernando II de Toscana. En efecto, según el escenógrafo italiano, los madrileños se apasionaban por la multiplicidad de mutaciones, por los vuelos de todas clases, los

precipicios, los estruendos, terremotos, ruinas y espantos.

Escribe "...Entre otras cosas, una caída que Dios puso sus manos para que aquella pobre muchacha, bella como un ángel, no se haya roto el cuello porque caía de lo alto cerca de 18 brazas de las nuestras a toda velocidad, agradó sumamente al público. Se realizó más de treinta veces ante el público, hasta el punto de que he estado a punto de ponerme malo y me he santiguado otras tantas veces.." (11)

Así pues, la puesta en escena a la italiana se fue haciendo cada vez más sofisticada y no sólo al público sino los mismos comediógrafos (como Lope en sus últimos años y sobre todo Calderón) se hubieron de plegar a este cambio de gusto.

A. Rodríguez (12) también nos señala que no sólo el lugar teatral, sino el escenario y la escenografía ocuparon la atención de los teóricos de la arquitectura que como Marco Vitrubio Polión estudiaron y reconstruyeron el escenario de los teatros griegos y romanos.

Dejando a un lado la separación entre teatro popular y cortesano respecto a recursos escenográficos, es interesante tener en cuenta las normativas y opiniones que se tenían respecto al teatro.

En la época de Lope de Vega, los ataques de que fue objeto el teatro en la medida en que su desarrollo fue despertando afición entre las clases populares, y luego las suspensiones correspondientes por la muerte de la hija de Felipe II y después el fallecimiento del mismo Rey, crearon un estado de conciencia propicio a una definición y defensa de la comedia. Siguiendo el breve repaso que de toda la normativa y polémica de la época en cuanto a teatro da Othón Arróniz (13) vemos que nacieron a principios del siglo XVII, el decidido Exemplar Poético de Juan de la Cueva, el Arte Nuevo de Lope, el Apologético de Ricardo del Turia, y el Romance de Don Carlos Boyl, todos ellos más o menos en defensa del nuevo teatro, bajo la cubierta de aconsejar a futuros poetas sobre las características de la comedia española.

En 1617, Suárez de Figueroa divide la nueva comedia, tomando en cuenta sobre todo el aspecto escenográfico en dos: la que necesita de maquinaria y aparato escénico así como de trajes especiales de época, que son las comedias "de cuerpo" con temas sacados de vidas de santos y aquellas que representaban escenas de la vida diaria, que no exigían sino la capa y la espada corrientes (por eso se les llamó de capa y espada) y podrían llamarse "comedias de ingenio".

Esta división nos indica que a principios de siglo, en los momentos de la definición y defensa de la

comedia, el teatro español presenta dos claras vertientes: una, la concesión "al vulgo" en obras de aparato, que supone la parte más conservadora y vuelta al pasado, y la nueva comedia, la creación típica del Siglo de Oro: la obra de "ingenio".

Algunos autores como Frederick de Armas (14), han señalado que Lope prefería el arte verbal sobre el arte visual en sus comedias. Señala también que según los estudios de otros autores como Ruth Lee Kennedy (15), alrededor de 1621, Lope de Vega junto a Tirso de Molina tomaron el partido de combatir a los tramoyistas, y en particular a Luis Vélez de Guevara, cuya definición del drama era cercanamente unida a la del espectáculo.

Lope de Vega, seguramente con estos pensamientos en mente, escribió en el verano de 1621 su Queja del teatro contra las comedias de tramoya. Desde aquí lamenta la nueva popularidad de las obras de espectáculo en las cuales la tramoya y la maquinaria eran muy superiores a las metáforas delicadas y a la dulce poesía.

Estas opiniones aparecen sobre todo en el prólogo a la Décima Sexta Parte y en el Arte Nuevo de hacer comedias. Lope dice que es un truco vulgar atraer la atención del público a base de emplear la tramoya.

Esta afirmación resulta contradictoria si tenemos en cuenta que Lope la emplea abundantemente en algunas

de sus obras, como en las comedias mitológicas, poniendo a funcionar para su provecho todos los recursos a su alcance.

Concluye además contradictoriamente con que los efectos especiales manejados con habilidad u oportunamente empleados tienen valor, porque realzan la belleza visual de la comedia.

Quizá el desprecio de muchos críticos académicos hacia las comedias mitológicas de Lope está arraigado en la idea de que las representaciones espectaculares no deben ser tomadas en serio como obras de arte.

Frederick de Armas (16) señala que mientras que la disputa sobre los tramoyistas está de moda en España, una batalla similar tenía lugar en el teatro inglés entre Ben Johnson e Iñigo Jones.

Se originó sobre el 1612 y su punto climático, que terminó en una larga colaboración, ocurrió en 1631, sólo diez años después de la famosa "Queja" de Lope de Vega.

Volviendo a la contradictoria postura que mostraba Lope respecto a la tramoya, Díez Borque (17) señala que en todos los juicios de Lope contra las tramoyas, hay una constante justificación de éstas por el gusto del vulgo inculto y grosero, y que esto es totalmente injusto porque se da una relación directa entre espectacularidad

escénica y teatro en palacio de modo que frente a la relativa pobreza de la maquinaria de los corrales, destacan las aparatosas y costosas puestas en escena de los espectáculos representados ante el Rey.

Precisamente es en los palacios donde se ensayan atrevidas tramoyas, espectaculares apariencias, lujosos vestidos, etc..

Sigue señalando este autor que el público también gustaba en general de estas apariencias que rompían la realidad, y que sin embargo la utilización de tramoyas y efectismos escénicos no eran habituales en los corrales.

En éstos, lo normal era contar con un balcón, que representaba una colina, o el cielo, las tablas, que se convertían en el lugar de acción, las puertas laterales, las ventanas, la cortina de fondo y la fachada cubierta o descubierta. Con estos elementos, el poeta indica a su público, donde, cómo y cuando ocurre la acción.

Por lo tanto, no hay innovaciones escénicas importantes en los corrales durante la vida de Lope de Vega. Según Díez Borque (18), los principios que rigen la apariencia se conocían antes de 1604, y, en todo caso, lo único que cabe afirmar es la existencia de una progresiva tendencia a servirse más del aparato escénico, a hacerlo un poco más elaborado pero sin innovaciones



técnicas.

En consecuencia, la razón más importante que frenaba la utilización de maquinaria en los corrales públicos era económica. A los gastos de representación que debía asumir el autor, se sumaba el desembolso que se debía efectuar para pagar a los actores.

Tenemos pues que esta postura contradictoria entre el decir y el hacer que hemos observado en Lope, se lleva también al terreno de la representación, y con ella, a los problemas sobre la compostura y presentación de los actores en la que ocupaba un lugar importantísimo el vestuario.

Son muchos los autores que han estudiado la curiosa reglamentación del teatro en nuestro Siglo de Oro. Entre ellos, Varey y Shergold (19) señalan la existencia de ordenanzas en 1608 que prohibían a las actrices salir en hábito de hombre.

Las ordenanzas de 1615-1641, muestran esta misma preocupación y prohíben bailes indecentes, insistiendo más en que todas las obras teatrales han de ser censuradas antes de representarse.

Lo que más sobresale pues de los reglamentos es el deseo de controlar las compañías de actores y de imponer en ellos las normas de moralidad pública.

Lope de Vega murió en 1635, dos años antes de que los corrales pasasen al poder del Municipio, y así, durante el período de su brillante producción dramática, los corrales funcionaban según el antiguo sistema establecido por los hospitales.

A pesar de esta estricta reglamentación, Lope se permite bastantes libertades en estas comedias mitológicas, y así aparecen en algunas de ellas mujeres vestidas de hombre, como indicaremos en su momento.

Lope no ignora esta cláusula moralizante porque como él mismo señala en el Arte Nuevo:

"Las damas no desdigan de su nombre;  
y si mudaren de traje sea de modo  
que pueda perdonarse, porque suele  
el disfraz varonil agradar mucho" (20)

Las estrictas normativas en los trajes, especialmente en el de las actrices, nos hace suponer como señala José María Díez Borque (21), el marcado decoro en la forma de aparecer las mujeres en escena.

Estas normas parece ser que están también violadas por Lope en estas comedias mitológicas, puesto que el modo de aparecer vestidas las mujeres en el mundo mitológico que se quiere representar, y especialmente las ninfas, muestra bastante tolerancia respecto al vestuario

empleado en otras comedias, no relacionadas con el mundo mítico.

Pero el vestuario no consistía solamente una preocupación moral sino también económica.

Así, según señala José M<sup>a</sup> Díez Borque (22) en 1618, las leyes suntuarias eran estrictas en cuanto al vestido, permitiendo sólo los cuellos de holanda; reglamentando longitudes; pidiendo que desaparecieran los emprendedores de seda y bordadores, para que no se hicieran lujosos vestidos y, sin embargo, las actrices seguían saliendo al escenario lujosamente vestidas.

Sigue señalando este autor que a pesar de estas medidas el exceso debió apoderarse de las tablas pues, en abril de 1639, el Consejo de Castilla prohibió a comediantes y comediantas traer vestidos con bordados, ni de tela de oro o plata, pero que la ley no se cumplió.

Este lujo, lógicamente sale caro a empresarios y primeros actores que contrajeron numerosas deudas, compraron al fiado y tuvieron que recurrir a préstamos. Estos vestidos no siempre se compraban, sino que se podían tomar en alquiler o los reciben mediante préstamo gratuito.

El mismo Loope, refiriéndose al vestuario de la época objeto:

"Los trajes nos dijera Julio Pólux  
si fuera necesario que en España  
es de las cosas bárbaras que tiene  
la comedia presente recibidas  
sacar un turco u cuello de cristiano  
y calzas atacadas un romano" (23)

Con lo que Lope hace alusión a los anacronismos  
y falta de fidelidad histórica que había en las  
representaciones de la época en cuanto a vestuario.

Díez Borque (24) en sus referencias al vestuario  
del siglo XVII en el teatro sigue comentando que las  
posibilidades de variación de éste son mínimas,  
reduciéndose a unas pocas combinaciones, pero siempre con  
la función significativa de adscribir al personaje, en  
el mismo momento en que sale a escena, a un carácter  
fijo.

Por ejemplo, la acotación de "galán" con "aderezo  
dorado y plumas" y "en hábito de Santiago", permite  
inmediatamente adscribir a este personaje en el grupo del  
caballero-galán, y además protagonista.

Sigue señalando este autor que los signos de  
vestuario pueden indicar además el momento del día, y en  
particular si es de día o de noche. Mediante las  
acotaciones sabemos si el personaje va en traje de noche  
o de camino.

El espectador lo reconoce inmediatamente gracias a su constante utilización. Y, concretamente, refiriéndose a la comedia mitológica señala este autor (25) que se hace patente la necesidad de exuberancia y lujo en el vestido, para significar personajes irreales.

Unas veces se precisan las características del vestido, pero otras no se indican los signos que caracterizan al personaje porque se supone que deben existir.

La comedia mitológica se caracteriza por la abundancia de detalle, frente a esto, de las acotaciones escénicas en lo que se refiere a vestido y aparato escenográfico.

Estos signos sirven sobre todo para producir una serie de connotaciones como mundo sobrenatural, ajeno a la experiencia cotidiana.

Podríamos concluir con que la espectacularidad es la función principal de este tipo de comedias. En palabras de Díez Borque "Es un caso máximo de redundancia ya que signos de distinto orden: vestido, decorado, accesorio, efectos mecánicos.. etc., se suman para conseguir el efecto deseado" (26).

En cuanto al escenario de la época, David Castillejo (27) señala que hay muy poca información

documental sobre los escenarios de los corrales, salvo algunos datos de reparaciones.

Los documentos suelen tratar de la recaudación, y por tanto, de las zonas del público. Para componer y reconstruir estos escenarios tenemos que enlazar la información sobre las estructuras arquitectónicas, con las acotaciones de los dramaturgos acerca de entradas y salidas de actores.

También habría cortinas, lienzos, etc. Castillejo describe como se representarían en un tablado normal espacios como una aldeal, un patio, u jardín (este último espacio preferido por Lope para las escenas de amor), un monte, una nave, etc.

El modelo más típico del siglo XVII consistía en una balconada que atravesaba de lado a lado, ventanas y una serie de puertas laterales, muy útiles para la entrada y salida de personajes. También habría una cortina al fondo que servía para utilizar el recurso de la apariencia.

El telón de boca se impone algún tiempo después gracias a la aportación del italiano Lotti, nace en España simultáneamente con los teatros cubiertos, con la luz artificial y con la separación del escenario respecto del público por un corredor transversal. No era un invento reciente; Italia lo conocía en fecha tan

temparana que hallamos mención de él en 1492.

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (28) nos da una información detallada de la utilización del telón de boca en España basándose en la primera parte del tratado de Sabatini. Para este tratadista, este telón sólo se manejaba al comienzo de la representación, pues, una vez ascendido, no se le volvía a bajar al concluir cada acto o jornada de la comedia, y mucho menos durante el cambio de los decorados. Una de las habilidades más prestigiadas en los escenógrafos era precisamente hacer las mutaciones de los decorados a los ojos del público pero con tal celeridad que éstos no se apreciase de ello. Lo mismo acontecía en España: una vez ascendido el telón al terminar la loa con que se abría la comedia no se volvía a abatirlo en los entreactos y durante los entremeses; a lo sumo se hacía cuando concluía el ballet final. El de Pésaro proponía dos métodos para hacer subir el telón de boca de manera rítmica y uniforme. El primero muy sencillo, consistía en enganchar los extremos del telón a dos maromas que pasando por la rosca de dos poleas situadas encima de la boca del escenario, eran tiradas por dos personas a cada lado del mismo. Pero era difícil que estas personas realizasen sus movimientos coordinados y acompasadamente de suerte que el telón se levantase uniformemente por ambos lados, lo que si no acontecía, rompía el maravilloso efecto que producía en los espectadores la subida uniforme y la paulatina aparición del decorado.

Para corregir este defecto proponía que el extremo inferior del telón estuviera recorrido por una varilla rígida de peso liviano a cuyos extremos se sujetasen las maromas. De éstas penderían dos sacos de arena que actuarían como contrapeso. El segundo procedimiento consistía en un mecanismo más complicado y costoso, pero mucho más eficaz y seguro. Se trataba de un cilindro, cuyo diámetro mediría una tercera parte de la altura del telón, encajado mediante dos pivotes en las paredes por encima de la boca del escenario, cilindro en el que se iría enrollando el telón de una manera uniforme. El cilindro se accionaba mediante cuerdas enrolladas en ruedas dentadas colocadas en sus extremos, cuerdas de las que colgarían dos pesos.

En España el telón de boca jugó un papel muy importante en toda clase de representaciones teatrales pues servía de fondo a los actores que recitaban la loa con que aquéllas se iniciaba. Sus motivos ornamentales se iconográficos solían estar en relación con la fiesta que las ocasionaban: el santo o cumpleaños del rey o de la reina, el nacimiento del príncipe heredero, etc.. Pero en nuestro país no parece que se prefiriese su subida uniforme, quedando siempre paralela su parte inferior al plano del suelo del escenario. Por ejemplo, el primer dibujo de la serie de Bacio del Bianco para la escenificación de Perseo y Andrómeda de Calderón, muestra el momento en que el telón del Coliseo del Buen Retiro está a medio levantar dejando ver detrás la enorme figura



de Atlas cargando sobre sus espaldas el peso del globo terráqueo. Pues bien, el ligero telón probablemente de seda bordada, subo de manera desigual adquiriendo su borde inferior una deliciosa forma ondulada. Este efecto se conseguía sujetándolo por detrás con bramantes unidos al telón mediante anillas, bramantes de diferentes longitudes que se enroscaban a poleas pendientes del techo y se manejaban coordinadamente desde los lados.

El telón de la comedia Hado y divisa de Leónido y Marfisa, descrito minuciosamente por Calderón, se mantuvo cerrado durante la loa, acabada la cual, bajó por el centro una flor de lis de gran tamaño en la que venían sentados Aurora, Azucena y Clavel. Subió después esta flor de lis agarrando la cortina de tal manera que quedaron sus extremos en forma de pabellón.

El telón no se repetía en cada comedia sino que era distinto en toda nueva representación, ideado expreso por el escenógrafo de turno.

César Oliva (29) nos señala que cuando el teatro se convierte en una carrera hacia el perfeccionismo escenotécnico, los poetas se meten cada vez más a carpinteros, y sus señales se transforman en sofisticadas acotaciones, en donde han de figurar no sólo el qué, sino el cómo se hace tal o cual "apariencia". Los poetas, por consiguiente, sabían muy bien los requisitos técnicos de las puestas en escena, y de forma más o menos explícita,

dejaron en sus textos indicaciones suficientes para conseguir sus fines. A veces, fuera de los propios versos, hicieron auténticos cuadernos de dirección en donde venían especificadas todas y cada una de las características de las tramoyas.

Calderón, cuya trayectoria como autor fue claro ejemplo de interrelación entre poesía y tramoya, redactó unas "Memorias de apariencias" que reflejan con toda pulcritud la realización de sus intenciones poéticas.

Díez Borque (30) señala que la lacónica acotación "entran" y "salen" determinados personajes suele sustituir a la indicación escénica que señalaría el distinto lugar de la acción. Todo esto hace difícil distinguir entre las escenas que transcurren en el interior de la casa y las del exterior. El que muchas escenas aparezcan sin signos que las localicen espacio-temporalmente, hace que se de una riqueza de signos de localización.

Las acotaciones son escasas en la llamada comedia de capa y espada, que cubre un altísimo porcentaje de los géneros teatrales, áureos. Sin embargo, la hagiográfica o mitológica sí precisaban acotaciones más detalladas, ya que su gramática escénica estaba basada en lograr del espectador efectos de sorpresa que afirmaban los milagros o grandezas de los protagonistas. Para lo cual, la maquinaria necesitada era mayor, sin olvidar la

prodigabilidad y el lujo del vestuario, con una clara función de espectacularidad como vimos anteriormente.

Para estudiar la disposición del escenario en el teatro áureo, hay que referirse obligatoriamente a los carros, como espacio teatral de origen medieval donde tenía lugar la representación de los Autos Sacramentales. Este tipo de representaciones por su gran espectacularidad tienen una disposición escenográfica muy parecida a la de las comedias mitológicas, aunque su mensaje y significado eran completamente distintos ya que en los Autos, el mensaje moralizante y teológico estaba claro para cualquier espectador.

Según nos señala Varey (31) en 1653, 54, 55 y 56, la hechura de los carros estaba bajo la dirección del escenógrafo del rey, el italiano Bacio del Bianco, bien conocido, como vimos, por su ingenioso trabajo para poner en escena las representaciones teatrales hechas en el Buen Retiro y en otros palacios reales.

Se han conservado documentos gráficos de otros telones de boca. Uno de ellos lo pintó Francisco Ruíz de la Iglesia, en 1698, para la representación de la comedia de Sebastián Rejón Pélope e Hipodamía. Dibujado a tinta china y acuarela está firmado con el nombre de Francisco Ignacio.

Se trata, sin duda, del mencionado artista quien

hizo algunas decoraciones y cortinas para el coliseo del Buen Retiro.

Otro telón de boca es el que dispuso en Valencia Jusepe Gomar, ayudado por Bautista Bayuca, discípulos ambos del escenógrafo José Caudí, para la escenificación de La Fiera, el reyo y la piedra. La representación tuvo lugar en el salón de guardas del palacio virreinal y para ello se tuvo que montar un esenario provisional portátil. La boca de este escenario, hecho sin duda de chasis de madera revestidos de cartón o de tela encolada y pintada, era de forma adintelada. El telón de boca muestra la gruta de las Parcas.

Finalmente, Antonio Palomino, pintó el telón de la comedia de Antonio Zamora, Todo lo vence el amor, que se representó en el Coliseo del Buen Retiro en 1710 con motivo del nacimiento de Luis I. Por ello en el centro aparece la figura del recién nacido príncipe como la personificación del sol, rodeado de rayos y disipando las nubes y los vientos.

A un lado y otro se encuentran las figuras de Lucina, diosa romana de los partos, y la de la monarquía española acaso.

Dada la imposibilidad de someter a análisis todos los Autos Sacramentales representados en esta época, escoge Varey uno que sirva de ejemplo para ver como se

utilizaba la maquinaria y parte escénica de esta clase de obra. El auto seleccionado es: Sueños hay que verdad son, escrito por Calderón a la edad de setenta años.

Consiste en una alegoría hecha a base de la estancia de José en Egipto y sus sueños proféticos. Empieza con un diálogo entre la Castidad y el Sueño, cuyos vestidos parecen relacionarse con la alegoría y enfatizrla. se representan visulamente los sueños del Copero y Panadero del Faraón, que José ha de interpretar. Aquí es donde se emplean los carros tan minuciosamente descritos por Calderón en las memorias. La acotación dice que al echarse a dormir los dos van saliendo dos bofetones que dando la vuelta, se encuentran.

Posteriormente se siguen describiendo los distintos recursos escenográficos que llevan los carros (págs XVI-XVIII) pero vamos a ver otros ejemplos de Autos Scramentales donde se describe sólo la parte dle escenario que es la que nos ocupa, como el que se representó en las fiestas del Santísimo Sacramento en el año 1661; en el primer carro, por ejemplo, hay una hermosa montaña pintada de plantas y flores con una quiebra en el segundo cuerpo por donde saliendo una persona tenga spacio para representar en lo alto y bajada después para el tablado. Esta montaña a su tiempo se abre en dos mitades y se ve dentro de ella una fuente, cuyo remate ha de ser un niño, de cuyo costado, pies y manos han de slair siete listones encarnados que dan en la taza

de la fuente que será a manera de Cáliz, lo más imitada que se pueda. La cruz y el niño, han de subir en elevación, desplegándose siempre los listones y cerrarse a su tiempo (pág 151, Varey).

Otra descripción de los carros para las fiestas del santísimo Sacramento, que se celebraron en el año 1662, es la del Auto titulado Pruebas del segundo Adán. El primer carro que representa este Auto debe ser en su primer cuerpo un bosque cuyos paisajes deben estar adornados con árboles, fuentes y animales y en el segundo cuerpo ha de tener un pabón real, tan grande que ocupe todo su diámetro, lo más bien imitado que se pueda en plumas y colores.

La cabeza ha de estar coronada de tres airones, levantada, y la cola recogida hasta que a su tiempo en un abanico haga la rueda pintada toda de ojos. Ase de abrir el pecho en dos mitades y verse dentro un león de pasta que también en dos mitades se ha de abrir, capaz de que pueda verse a un niño dentro.

El segundo carro ha de ser una fábrica de real arquitectura la cual ha de tener una escalera fija donde se pueda subir y bajar desde el tablado hasta el segundo cuerpo, cuya fachada ha de tener una puerta engoznada de manera que quien suba a entrar por ella pueda abrirla y cerrarla con habilidad y presteza. Esta fachada ha de abrirse después y verse dentro un dosel con dos sillas,

lo más majestuoso que se pueda (pág 161, Varey)

A la hora de ponernos a estudiar el escenario en estas comedias, salvo muy contada excepciones bien conocidas y analizadas por los especialistas en la historia del teatro, como señala Alfonso E. Pérez Sánchez (32), carecemos de documentos gráficos que nos permitan imaginar de veras como era el despliegue visual sobre los escenarios; cuales eran las formas plásticas con que se resolvían los juegos de ingenio; cuales los recursos estilísticos usados por los artistas.

Al estudiar el caudal de noticias se advierte en primer lugar que existe una radical diferencia entre el ingeniero director o inventor de los dispositivos de la escena, y suministrador sin duda de diseños y bocetos, y la de los ejecutores, pintores con frecuencia secundarios en el panorama artístico cortesano.

El director había de dar trazas y tramoyas, es decir, todo el aparato escénico con las soluciones mecánicas imprescindibles para las mutaciones y los pintores habían de ejecutar los parámetros al temple, generalmente sobre lienzos de grandes dimensiones (telones y forillos) así como los elementos corpóreos (máscaras, accesorios, trajes pintados) necesarios para la acción. Aquí vemos una vez más reflejada la gran interrelación que señalábamos al principio entre la mitología y el arte pictórico, esta vez, como decoración

del escenario y como práctica habitual de la puesta en escena del teatro áureo.

Como es sabido, la llegada en 1626 de Cosme Lotti, el ingeniero florentino que había de transformar por entero el espectáculo teatral cortesano, marca de modo decisivo la historia de la escenografía española.

Nada se conserva de su mano que pueda permitirnos conocer sus modos, pero la formación recibida en la Florencia Medicea, de Buontaneli y Giulio Pagiri, nos asegura de su repertorio del último manierismo, con las estilizadas y "caprichosas" invenciones que conocemos a través de los dibujos de aquella tradición.

Tras él la complicada máquina de tradición manierista toscana, ocupará lugar preferente y a su servicio se situará la actividad de pintores y escenógrafos.

Herederero de las habilidades de Lotti, Bianco será el ingenioso director de las tramoyas hasta su fallecimiento en 1657. A partir de esta fecha parece que es el español, hijo de italiano, Francisco Rizzi, quien asume por entero la responsabilidad de la dirección de los teatros de la Corte, especialmente del Buen Retiro, en calidad de ingeniero director.

Luego serán sus discípulos y sucesores quienes lo



ocupen hasta el cambio de siglo.

En cuanto a los ejecutores de las pinturas, desde antes de la llegada de Cosme Lotti, poseemos noticias que proporcionan nombres de pintores a cuyo cargo estaban. Poco significativo en general, tanto por su escasa nombradía como por ignorar sus obras, vale la pena sin embargo, consignarlos por si pueden aportar algo a la historia de la escenografía.

En 1622, un Urbán o Juan de Barahona, pinta el tablado, lienzos y apariciones para la comedia que hicieron las Meninas de la Reina a nuestra Señora.

Otro pintor, posiblemente más modesto, aparece en estos años ligado a la actividad teatral. Es Antonio de Monreal, que en 1625, pinta el tablado de la comedia y las perchas para las luces. En 1629, aparece ligado a las obras de teatro en la Corte un artista italiano de nacimiento, Angelo Nardi, que cobra en octubre de ese año 1.951 reales por pintar a toda costa todo lo necesario en la tramoya que se hizo en el jardín de los naranjos para la comedia de Merlín, que se representó a sus majestades.

En este mismo año de 1629, aparece trabajando en palacio un desconocido Juan Bautista Sánchez que recibe 200 reales a cuenta de la pintura que ha de hacer en la comedia que han de hacer los criados de la reina, Nuestra

Señora, en el Salón Grande.

Amigo íntimo y probablemente asociado a Nardi era otro pintor italiano, documentado en Madrid en estos años y que aparece trabajando también en los espectáculos teatrales y festivos del Buen Retiro. Se trata de Juan Bautista Santolus, cuyo apellido, aparece a veces recogido en las más variadas grafías.

Más información hay acerca de Juan de Solís, que se titula "pintor de la reina" en tiempos de Isabel de Borbón. Nacido hacia 1600, tenía prestigio suficiente para recibir en su casa como aprendiz al que ería luego, el famoso pintor de flores, Juan de Arellano. Vinculado desde pronto a las obras del Buen Retiro, consta que en 1636 trabajaba ya para las fiestas de este palacio de recreo y en 1637-38 comparte con Juan Bautista Santolus las pinturas de barcos y teatros viejos que se hicieron para la fiesta del estanque.

En 1648, después de los largos lutos por la muerte de la reina primero y del príncipe Baltasar Carlos después, se reanudarán las fiestas teatrales, en ocasión del cumpleaños de Doña Mariana, la prometida del monarca.

Los nombres de los artistas que aparecen ligados a estas primeras fiestas que reabren de nuevo el espíritu festivo de la Corte madrileña son los de Pedro Núñez del Valle y Francisco Rizi. Ambos intervinieron en la pintura dorada y plateada que hicieron para el teatro de madera

que se hizo en el Salón del Alcázar, en el festejo de los años de la reina Nuestra Señora.

Francisco Rizi, va a ser muy conocido y significativo, y que además, va a ser a la desaparición de Baccio del Bianco, el verdadero director e ingeniero de las tramoyas del Buen Retiro al menos, hasta la muerte de Felipe IV, en 1665.

En estos años y en los sucesivos son muchas las referencias de artistas de claidad que colaboran en estos festejos teatrales, que conocen ahora su momento más brillante. Son en granparte discípulos de Rizi los que aparecen vinculados a las actividades teatrales y es de suponer que la fecunda inventiva del maestro proporcionase modelos y recursos a sus colaboradores.

También podemos nombrar a otros discípulos de Rizi, como Juan Fernández de Laredo y Vicente Benavides, muy activos en los teatros de Corte.

Después ya, en la época de Carlos II podemos destacar a Bartolomé Pérez, Lorenzo Montero, José de Cieza, José Caudí, muy conocido por haber realizado en 1680 las tramoyas de la última comedia de Calderón, Hado y divisa de Leónido y Marfisa, recibiendo el elogio del propio autor.

También hay que recordar a J. Bautista Bayuco que

en Valencia hizo en 1690, las decoraciones de La fiera, el rayo y la piedra.

Ya en Madrid, encontramos noticias sobre la actividad teatral de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia. Fue un importante artista ligado al mundo teatral desde su nacimiento.

Alfonso E. Pérez, concluye su estudio por los pintores escenógrafos del teatro barroco señalando que el lenguaje sonoro, colorista y retórico de los artistas del pleno barroco halla un adecuado marco en las complejas decoraciones de las tramoyas teatrales, que imaginamos adquirirían en manos de buena parte de los pintores que trazan retablos y grandes lienzos de aparato, un tono más cordial y próximo, aún dentro de su opulencia. Más cerca de Rubens y su cálida sensualidad, que de Giulio Pagiri, con su rebuscada y distanciadora elegancia (33).

Como señalamos al principio, la comedia mitológica intenta acercarse a un mundo mágico y sobrenatural. Por lo tanto esa visualización hace que este tipo de comedias tenga unas especiales características y que haya diversos elementos que jueguen un papel fundamental en el efecto de conjunto.

Uno de esos elementos es la música; ocupa un lugar muy destacado en este tipo de comedias, subrayando el

efecto mágico. Es tan importante que en alguna de éstas, como en El Vellochino de Oro, encarna un papel como un personaje más de la comedia.

Varey, nos señala también que una parte importante de la fiesta era la música (34), tanto en la procesión que iba acompañada de trompetas, ministriles y tambores, como en los autos mismos. Esta característica del auto la podemos hacer extensiva igualmente a la comedia mitológica puesto que, como hemos visto, comparte su espectacularidad. Varey pone como ejemplo el pago que en 1661 se da a Juan Hidalgo, músico de la capilla real por componer la música de los autos de ese año y en otros años se le da también una cantidad.

En 1648, se pagó 76.296 maravedíes, suma que figura repetidas veces en años posteriores. En 1663, el licenciado Juan Alonso Basurto y Juan Hidalgo, reciben 2.748 reales por la composición de la música. Encontramos también partidas respectivas de 1.000 reales en 1664 y 1671, a nombre de Cristóbal Galán, también por componer música.

En el año 73 hay pagas especiales a un arpista, dos guitarristas y a alguien que tocó una trompa marina. Estas relaciones son valiosas para comprender la importancia de la música en este tipo de espectáculos.

Algunos críticos como Rafael Pérez Sierra (35) nos señala que la música es tan importante que está en el

origen del teatro y hasta podría decirse que es el origen mismo del teatro.

Las fiestas teatrales que nos ocupan tenían siempre como punto de partida una escenografía suntuosa y quizá a la música no se le pedía otra cosa que aumentar el esplendor de lo visual, dar una dimensión proporcionada a todo aquel subir y bajar monstruos del cielo que tan poco gustaba a Lope. Tan exteriores podían hacerse estas celebraciones que a veces, junto a los sentidos de la vista y oído, se procuraba también halagar el olfato como ya vimos en la introducción con la curiosa costumbre de lanzar huevos perfumados. Pérez Sierra coincide con la mayoría de los estudiosos del teatro en que el origen del teatro lírico está en Italia y además relacionado con lo pastoril.

Parece que la primera ópera compuesta es "La Dafne", de Peri, representada en 1597. La más antigua conservada es la "Eurídice", del mismo autor y fechada en 1600. Por último, la primera que ha conseguido pasar por el repertorio universal es el "Orfeo", de Claudio Monteverdi estrenada en Mantua en 1607.

En España podemos citar "La gloria de Niquea", del conde de Villamediana, como la primera obra en que la música es más traje que adorno. Ya vimos los incidentes que causó el estreno de esta obra en Aranjuez en el que estaba implicado el mismo Villamediana que se jactó de

haber salvado a la reina de las llamas cogiéndola en brazos. Posteriormente tuvo lugar en Madrid el estreno de "La selva sin amor", égloga cantada y representada de Lope, que se ha repetido hasta la saciedad, primera ópera española. No conocemos la música y Lope, otras veces muy presto a citar el nombre de sus colaboradores, prefiere dejar a éste en el anonimato.

Parece claro que Calderón se siente más cercano a este mundo que Lope no solo persistiendo sino progresando en el camino de la consecución de un teatro musical más orgánico y maduro. En el año 1635, representa en el Buen Retiro su primera comedia con música titulada "El mayor encanto amor", en colaboración con Cosme Lotti, y al año siguiente escribe "Darlo todo y no dar nada" y "Los tres mayores prodigios". Otras obras musicales de Calderón que merece la pena destacar pero que ya comentamos en la introducción son "El golfo de las sirenas" y "El laurel de Apolo" posteriormente se representa "La púrpura de la rosa" y "Celos aún del aire matan", que como vemos se prestan al tema mitológico.

Además del escenario y la música, elemento importantísimo y clave del Siglo de Oro es el propio actor. En palabras de Díez Borque "Es el elemento primario e insustituible en el teatro, antes que el decorado, accesorios e incluso el texto; porque es la presencia física ante un auditorio la que realiza y da vida a la comedia u en manos del actor está el destino

de la obra y su éxito"(36).

El actor prestaba su cuerpo y su voz al personaje que representaba, sobre todo esta última en un tipo de teatro donde se decía ir a "oir" la comedia, aunque como ya vimos en el teatro mitológico ésta no es la principal característica.

César Oliva nos indica que la voz, signos faciales y signos expresivos del cuerpo formaban el triángulo de exigencias que el público tenía de sus actores (37). Repasa este crítico los actores más famosos de la época como Cosme Pérez, más conocido por Juan Rana, Jusepa Vace, María Calderón, llamada la Calderona, amante célebre de Felipe IV y madre de Don Juan de Austria. Fueron muy queridos por el público quien empezó a considerarlos a la altura de los mismos poetas.

Los actores formaban parte de una compañía por el número de papeles que se sabían. Normalmente el gracioso hacía siempre de gracioso, la 1ª dama de 1ª dama, el barba de barba y así sucesivamente hasta recorrer una muy jerarquizada sociedad interna de cada elenco.

Era muy difícil progresar en la misma compañía por el núcleo tan cerrado que presentaba y sólo el cambio a otra compañía facilitaba el ascenso. Se ha escrito mucho sobre la sociología del actor de la época, sobre su condición de nómada con su vida itinerante y de su vida



aparentemente disoluta y de conducta abierta que le llevó a la constante enemistad con la Iglesia que, como se sabe, les negó el derecho al entierro cristiano.

Al pertenecer a una compañía de título, el actor contaba con una cantidad fija al día más luego otra cantidad por día de representación. Todo estudioso del teatro de este siglo es consciente de la importancia del nombre de los actores, de la belleza de las actrices. Es difícil juzgar al buen actor, al buen profesional de la época, ya que se les exigía bastantes condiciones como cantar y bailar, además de saber representar.

En cuanto a recursos escenográficos se refiere, Maravall (38) nos indica que hay un verdadero desarrollo de la ingeniería escénica, cuya admiración ha quedado reflejada en muchos folletos dedicados a describir los pasmosos efectos de ciertas representaciones que se hicieron famosas.

Desde las primeras décadas del XVII, el público inglés busca en el teatro los montajes ingeniosos. Sigue señalando Maravall que entre nosotros, se ha observado que Lope, como hemos dicho en alguna ocasión, estaba contra el empleo de artificios en el teatro, pero a pesar de alguna ironía por parte suya, lo cierto es que los artificios, invenciones, apariencias, o según el nuevo vocablo que empieza a usarse, las tramoyas, van ganando cada vez más la escena y teniendo una importancia mayor

en las representaciones.

Es lógico suponer que la tramoya juega un papel importantísimo en estas comedias, gracias a la cual se hacen posibles los vuelos, apariciones y desapariciones, transformaciones irreales en general.

Othón Arróniz (39) señala que esta palabra, que tanta fortuna tuvo en el Siglo de Oro no es un italianismo, sino un vocablo proveniente de las provincias del Norte de España, en donde todavía se usa para denominar la tolva del molino. El uso tan amplio que llegó a tener en el XVII, parece restringido en sus primeros tiempos a un catafalco en forma de pirámide invertida, manejada en el vértice inferior por unas cuerdas, que lo hacían revolverse, y presentar al público, las diferentes caras de la pirámide.

Este movimiento, unido a la ocultación producida por la cortina de las apariencias, permitía un escamoteo de los actores, y el cambio de éstos por otros, sorprendente para aquel público. Se trata pues del cambio de una cosa por otra, de una figura por otra y no simplemente la desaparición -como se producía por los escotillones- o aparición por los mismos huecos del tablado. La máquina, tendría el uso del actual disco o plataforma giratoria, nada más que reducido a dimensiones modestas, para soportar uno o dos hombres y ser manejado con "cuerdas o tornos" como dice la definición del

Diccionario de Autoridades. Para Castillejo (40) las tramoyas y máquinas de elevación se fueron complicando durante el siglo XVII y llegaron en el XVIII a una auténtica maravilla de invención mecánica, con escenas de transformación. Lo que en el siglo XVII había servido principalmente para vidas de santos, en el XVIII se fue adaptando para comedias de magia. Las tramoyas son de tres o cuatro tipos: giratorias, de elevación vertical, de vuelo horizontal y de vuelo vertical.

Arróniz (41) habla de otro conocido mecanismo: El Pescante. Esta máquina consigue la elevación o descendimiento de un actor a partir del tablado. Consiste esta grúa primitiva en un pie derecho inmóvil con una garrucha en el extremo por la que pasa una cuerda que sostiene un asiento; allí va el actor, y en la medida que se afloja o se tira de la cuerda, sube o baja aquél. Los contrapesos para mantener el aguilón en su lugar van detrás. La grúa, parecía una caña de pescar, inclinada desde los corredores superiores hacia el tablado, con una cuerda que caía sobre éste. Se supone que fue a causa de su movimiento como fue llamado "pescante".

Díez Borque (42) señala otros procedimientos igualmente importantes para que todod estos efectos se puedan llevar a cabo en el escenario; por ejemplo, La Apariencia: al descorrer súbitamente una cortina, aparece una imagen pintada o compuesta por actores que representa algo sobrenatural aunque pretende presentarlo con

apariencia de realidad. A este respecto Castillejo (43) señala que los efectos eatrales que se podían conseguir por medio de estas apariencias eran verdaderamente impresionantes, y en este terreno Lope fue el maestro. Usaba la apariencia con bastante frecuencia para rematar el argumento de la comedia. Como ejemplo pone Castillejo una acotación de la comedia de Lope, El Hamete de Toledo: (Descúbranse aquellas puertas, y véase dentro un teatro y en el medio Amete atado a un palo, atenaceado, un brasero delante con las tenazas, dos frailes a los lados, el verdugo y alguna gente abajo).

Por otro lado El Escotillón del teatro, sirve para provocar la desaparición de alguien, aunque hay veces que puede representar el infierno. Castillejo (44) señala que el escotillón constaba sencillamente de un agujero en el tablado, por el cual subían o descendían los actores a los infiernos. Estos escotillones llegaron a mecanizarse y la subida parecía automática, sin tener que mover el actor los pies. También se usaban para soltar humo. El escotillón debajo de una tramoya se cubría a veces con un brocal de pozo.

También es muy utilizado El Bofetón: Palenque que hace aparecer y desaparecer los personajes como por arte de magia. Castillejo (45) nos sigue indicando que había bofetones que giraban como un torno de convento, en cualquiera de los huecos del teatro. Lope lo llama

bofetón y Tirso torno. Al girar, hacían desaparecer a la persona que se colocaba encima, y a veces, hacían aparecer simultáneamente a otra persona. Estos bofetones -que se identifican más en los cuatro huecos laterales que en el central- pueden haber formado parte integral de la máquina de elevación, porque a veces el gesto de elevar y de girar se hacía todo a la vez. Un bofetón colocado delante de la puerta del vestuario, o en el centro del tablado, podría ser fácilmente manejado desde el telar o la caseta de las tramoyas. Castillejo piensa que es más difícil comprender cómo giraban los bofetones a nivel del corredor, si se apoyaban en el mismo corredor y no quedaban suspendidos en el aire delante del corredor. Quizá se manejaban a mano.

Por otra parte, en este tipo de representaciones, como veremos, son muy utilizados gigantes, monstruos y animales, que para Díez Borque son elementos significativos imprescindibles y que no son encarnados por personajes sino que suelen recurrir al cartón pintado (46).

Por lo tanto, vemos como estos animales (que a veces eran mecánicos), los ruidos del infierno, las llamas, la lluvia, todos estos efectos que ahora juzgamos ingenuos, eran manejados con destreza y habilidad por los "hacedores y conductores de secretos", provocando un asombro en los espectadores que les hiciera acercarse a un mundo mágico.

Hay que tener en cuenta por otro lado, como señala Díez Borque (47) que a la acción de este mundo mítico corresponde un lugar ideal, un paisaje estilizado de extrema belleza en el que confluyen todos los encantos de la naturaleza.

Pero esta naturaleza ideal, no puede ser indicada mediante signos escénicos, y por ello se recurre a la decoración verbal.

En esta decoración verbal destacan especialmente las referencias en el diálogo y las descripciones.

Las necesidades que se plantean a veces de contar lo que ocurre fuera de escena exige a veces, obligadas referencias verbales, como ocurre a menudo en las comedias mitológicas. Las descripciones por otra parte, además de suponer la idealización de la exaltada belleza de la naturaleza que se pretende, sirven también para todo aquello que no puede ser representado visualmente en escena.

Haciendo una recapitulación "a groso modo" de los elementos escenográficos en la época de Lope de Vega, vemos que consisten en:

a) Las apariencias: logradas por el descubrimiento de figuras detrás del telón de fondo que las cubre.

b) Aparición y desaparición vertical de actores por los escotillones del tablado.

c) Aparición y desaparición horizontal de los actores mediante el uso de la "tramoya".

d) Levantamiento y descendimiento de actores desde lo alto, por medio del "pescante".

Pudiera pensarse que el uso de estos elementos sigue una tendencia modernizante, influida sobre todo por los italianos, como vimos anteriormente, teniendo en cuenta además que la tramoya evoluciona sobre todo en el siglo XVII en los grandes espectáculos palaciegos. Pero sin embargo, para algunos autores como Othón Arróniz (48) el uso de la tramoya es una muestra arcaizante, señal de un espíritu conservador en el campo dramático.

En esta misma línea, respecto a la maquinaria y aparatos utilizados en las comedias española de esta época, José Hesse (49) recoge algunos testimonios de escritores extranjeros, como el de la condesa de Aulnoy, que opinaron sobre la visión que les merecían los escenarios españoles del siglo XVII:

"Es difícil dar una idea de la pobreza de la maquinaria y de los teatros. Los dioses aparecen a caballo sobre una viga que se extiende de un extremo a otro del escenario. El sol se figura por medio de una docena de faroles de papel de color con su luz correspondiente cada uno. En la escena en que Alcino (se

trata del protagonista de la obra que vio representar) invoca a los demonios, salen éstos del infierno bajando con toda comodidad por una escalera..." (50).

Los demás testimonios que recoge no son menos críticos que éste. Viendo estas descripciones, todo hace suponer que en los primeros años del XVII, el desarrollo del teatro hacía difícil el manejo de tales artificios.

En contra de esta opinión, ya hemos señalado anteriormente que para muchos autores el desarrollo de la ingeniería escénica fue realmente admirable. El profesor Maravall nos indica (51) que hay noticia del gran aparato ingenieril con que se representó la obra de Lope de Vega La selva sin amor y de la actuación del gran "maquinista" Cosme Lotti en el teatro instalado en el sitio real del Buen Retiro. Las acotaciones con referencias a juegos de escena en los manuscritos de las obras se multiplican y complican. Para Maravall, aunque todavía es necesario un estudio en profundidad que saque a la luz esta gran riqueza escenográfica, lo cierto es que desde La Numancia de Cervantes a tantas obras de Calderón, por citar los extremos cronológicos que nos interesan, la tramoya alcanza una complicación grande, con casos de apariciones mecánicamente montadas, con extrañas iluminaciones, rocas que se abren, palacios que se contemplan en vastas perspectivas, paisajes que se transforman, meteoros y graves accidentes naturales que se imitan con el espanto del espectador, aparte de



barcos, caballos, fieras, etc., que se mueven en escena, todo lo cual pone en evidencia el complejo desenvolvimiento de la técnica teatral. Maravall, pone como ejemplo, una descripción de Blanco White en que se refiere haber visto una comedia antigua de asunto religioso, en exaltación de la orden franciscana, tan estrafalaria y llena de juegos disparatados de tramoya que la Inquisición la prohibió ya en 1804.

Esta obra era El diablo predicador de Luis Belmonte, que se había representado en Madris, ante Felipe IV en 1623. Para Maravall lo importante es constatar la conciencia que se tenía de ese papel del artificio técnico en el teatro, de su importancia y su extensión, lo que da lugar al fenómeno lingüístico de que se emplean muchas veces juntas las palabras comedia y tramoya, y que en muchos casos, la segunda sirve para exoresar la idea de la primera.

Es importante señalar que también los jesuitas fueron grandes propagadores del nuevo teatro. Hay noticia de una obra escrita por el padre Valentín de Céspedes con el triunfalista título de Las Glorias del mejor siglo, en la que predominan los motivos de asombro por lo mecánico. Los jesuitas como vemos, también utilizan artificios mecánicos para arrancar fuertes emociones entre sus fieles asistentes, como el de en medio de un sermón descorrerse inesperadamente un telón que al mostrar una dramática escena religiosa a lo vivo, hacía

prorrumpir en llantos y quejidos a los asistentes.

Como ya señalamos en la introducción, este afán de espectacularidad hace que se monten verdaderas fiestas-espectáculos como las naumaquias y otras puestas en escena en el recinto del Buen Retiro sin escatimar ningún medio económico para ello, y contrastando grandemente con la verdadera situación económica del país que derrochaba en fiestas lo que no tenía para pagar y mantener la armada que era decisiva en ese momento para combatir los ataques extranjeros, especialmente el de Inglaterra.

Este afán de fiestas y de espectacularidad que como vemos se llevaba a cabo pese a las dificultades económicas y la crisis llega a su grado máximo en las representaciones de comedias cortesanas en las que la presencia de los reyes es tan importante que incluso tiene consecuencias escenográficas.

Sebastián Neumeister (52) nos señala que el rey está sentado en el centro de la platea, lugar que ocupan en el corral los mosqueteros y siendo este hecho significativo. El interlocutor principal al que se representa la acción dramática ha cambiado. Las tablas cambian también: aparecen los bastidores móviles y se hacen simétricos. La simetría funciona en dos sentidos: el eje que reparte los bastidores cruza a plomo el eje de la simetría teatro versus público. Señala que Varey

ha estudiado en los documentos de la época la situación en la que se encuentra el rey, por ejemplo, en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid. Está sentado en el centro de la platea, privilegiado y aislado a la vez. Aislado por la etiqueta que le otorga su posición central, privilegiado porque goza de la mejor perspectiva.

La disposición espacial hace visible, por el privilegio de la perspectiva de la que goza el rey, la estructura ideológica de la fiesta de corte: pudiéramos decir que es sólo el rey para el que se representa el drama y que sólo al rey le corresponde la interpretación del drama.

El rey, ocupando el punto de referencia de la perspectiva, domina el teatro y domina incluso la interpretación de lo que pasa sobre las tablas. Mientras que los notables de hoy en día se sustraen a la curiosidad del público en el palco, el rey, en el teatro de corte, cumple con su deber de primer representante de estado: toma asiento en el centro de la sala. S. Neumeister opina a este respecto que no se debe considerar decadente el hecho de que el rey actúe como actor sino más bien al contrario.

El príncipe barroco toma muy en serio su papel como primer representante de la monarquía. No tiene, por ejemplo, ningún derecho a su vida privada sino que más bien está al servicio de su tarea con todos los elementos

de su ser individual.

En este mismo sentido, parece ue la comedia mitológica sería un claro exponente de este sistema de valores, y sin embargo, podríamos plantearnos la siguiente cuestión: ¿Podríamos ver la comedia mitológica como comedia urbana alejada del modelo cortesano puro?.

Para Teresa Ferrer (53) lo que hace Lope en estas obras es elaborar la base temática mitológica con todo un material literario ajeno al género cortesano: las rondas nocturnas de las Amazonas vestidas con capa y espada o las escenas de batalla con la aparición de parejas de personajes riñendo en escena; la aparición de Fedra y Ariadna en hábito de hombre para visitar de noche a Teseo; el encuentro a oscuras de los personajes; los príncipes disfrazados de labradores, como Aristeo, que corren el peligro de que se les usurpe sus reinos mientras corretean amorosos por el mundo; el príncipe tirano, Doristeo, que engaña a su fiel súbdito Céfalo con la ayuda de su inmoral secretario; los requiebros nocturnos de Doristeo a Floris en su ventana.

Señala Teresa Ferrer que todos estos materiales acarreados desde las comedias urbanas o palatinas resultan ajenos al modelo cortesano puro, y además que mientras en aquéllas, los príncipes solían salir bien parados, aquí nuestros príncipes nada tienen que hacer frente a nuestros héroes mitológicos.

Dos de ellos no consiguen a las heroínas después de haberlas rondado contumaces y de haber sufrido muchísimo. Aristeo, además de estar en un tris de perder su reino, tiene que recuperarlo con la condición de acarrear con una mujer a la que no ama. Doristeo por su parte, pierde irremisiblemente a Floris. Y en cuanto a Oranteo, el único que consigue a su amada, es engañado ante los ojos del público por Teseo, a quien explica que Ariadna había huido a Lesbos porque su padre la quería casar con Feniso, ocultándole que Teseo y ella se habían dado palabra de casamiento, y que incluso Ariana, arrebatada de amor, había permitido a Teseo abrazarla, alegando que estaban prometidos.

Teresa Ferrer (54) sigue señalando que todos estos cuadros (especialmente los de oráculos y persecuciones, bodas y bailes y el del sueño sobre el escenario) parecen arrancados de piezas cortesanas. Pero aparte de la general falta de especificación escenográfica hay otra característica que los aleja de los cuadros cortesanos. Si entre estos abunda con frecuencia los cuadros afuncionales respecto a la intriga, en las obras que nos ocupan la afuncionalidad de los cuadros no es tan marcada.

La supresión de elementos afuncionales es, como la supresión de historias paralelas, consecuencia de la importancia otorgada en estas obras a la cohesión de la intriga y marca una diferencia respecto a las obras

cortesanas pueras.

La misma crítica saca como conclusión del estudio de estas piezas que Lope se ocupa de este tipo de adaptaciones en la segunda década del siglo aproximadamente. (La más tardía fechada por Morley-Bruerton en 1620-23 fue la bella Aurora), y después ya no vuelve sobre ello. Para esta autora muy posiblemente, y a pesar de las modificaciones imprimidas por Lope al género, éste no tuvo éxito en los corrales y Lope abandonó la tentativa.

Desprovisto de espectacularidad, urdido con referencias, personajes, situaciones y motivosa de una cultura de élite, y sobrecargado con un exceso retórico más propio de los sofisticados y artificiosos gustos cortesanos, era difícil su aceptación entre el gran público.

Las comedias mitológicas de corral vendrían a ser pues uno más entre los modelos con que Lope experimentó en su búsqueda incesante de los favores de los grandes señores, al igual que ocurrió con las comedias pastoriles o con las picarescas que ensayó en su juventud, al comprobar que no le proporcionaban las rentas de éxito o de asentimiento que esperaba de ellas, Lope acabó por abandonar el experimento.

el lugar natural de la comedia mitológica parecía

ser, por necesidad, mucho más el salón que el corral.

En contraposición a esta opinión podemos pensar quizá en los gustos del pueblo si que estaba la simple historia mitológica, pero siempre representada con gran aparato escenográfico. Sin embargo en detrimento del gusto popular estaría el exceso retórico y sobre todo, seguramente, la falta de medios económicos en los corrales que haría posible la atractiva puesta en escena que disfrutaban los reyes y los nobles en sus salones.

ESCENOGRAFIA Y REPRESENTACION  
DE LAS  
COMEDIAS MITOLOGICAS

- (1).- DIEZ BORQUE, José María: Peribañez y el Comendador de Ocaña. La moza del cántaro. El marido más firme (Ed. de J.M. Díez Borque. Madrid: Editora Nacional, 1975) pág. 13.
- (2).- ARRONIZ, Othón: Teatros y escenarios del Siglo de Oro. (Madrid: Gredos, 1977) págs. 193-207.
- (3).- VAREY, J.E., "The Audience and the Play at Court Spectacles: the role of the king", BHS, LXI, 1984, págs 399-406.
- (4).- SABIK, Kazimierz, "La escenografía barroca italiana en el teatro de corte en España y en Polonia, 1622-1658" en Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, III, Madrid, CSIC, 1983.
- (5).- VEGA CARPIO, Félix Lope de: La selva sin amor, en Colección escogida de obras no dramáticas de Fray Lope Félix de Vega Carpio. BAE, T 38, Madrid, 1856, pág. 300.
- (6).- LAMB, Ruth S: "La influencia italiana en la escenografía española del Siglo de Oro" en Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Madrid, EDI 6, 1981, Págs. 311-19.
- (7).- BROWN, Jonathan and Elliot, J.H.: Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV, Madrid, Alianza Editorial 1985, págs. 218-223.
- (8).- LAMB, Tuth: Op. Cit. págs 311-312.
- (9).- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "Escenografía y tramoya en el teatro español del Siglo XVII" en La escenografía del teatro barroco, ed. Aurora Egido, Salamanca, Univ. de Salamanca, 1989.
- (10).- MINA BACCI: "Lettere inedite di Baccio del Bianco", Paragone, XIV, 1963, págs 68-77.
- (11).- MINA BACCI, Op. Cit. págs. 71-72.
- (12).- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, Op. Cit. págs. 33-34.
- (13).- ARRONIZ, Othón: Op. Cit. pág 183-185.
- (14).- DE ARMAS, Federick: "Italian Canvases in Lope de Vega's Comedias: The Cas of Venus and Adonis", Crítica Hispánica, 2:2, 1980, págs. 135-142.
- (15).- DE ARMAS, F., Op. Cit. pág 136.
- (16).- DE ARMAS, F., Op. Cit. pág. 137
- (17).- DIEZ BORQUE, J.María: Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega (Barcelona:Bosch, 1987) pág 188.
- (18).- DIEZ BORQUE, J.M., Op. Cit. pág 192.
- (19).- VAREY, John E. and N.D. SHERGOLD: Teatros y comedias en Madrid (1668-1687), London: Támesis, 1975, pág. 17.
- (20).- VEGA CARPIO. Félix Lope de: Arte Nuevo de hacer comedias, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral 1973, pág 17.
- (21).- DIEZ BORQUE, J.M., La sociología de la comedia española del siglo XVII, Madrid, Castalia, 1976, págs 47-49.
- (22).- DIEZ BORQUE, J.M., Teatro y Sociedad..., Op. Cit.



- págs. 199-201.
- (23).- VEGA CARPIO, Félix Lope de, Arte Nuevo.. Op. Cit. pág 18.
- (24).- DIEZ BORQUE, J.M., Sociedad y teatro... Op. Cit. págs. 224-226.
- (25).- DIEZ BORQUE, J.M., Op. Cit. págs. 229-230.
- (26).- DIEZ BORQUE, J.M., Op. Cit. pág.230.
- (27).- CASTILLEJO, David, El corral de comedias, Teatro Español, 1984, pág 81
- (28).- RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, Op. Cit. págs 50-52.
- (29).- OLIVA, César, Historia básica del arte escénico, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 192-193.
- (30).- DIEZ BORQUE, J.M., Op. Cit. pág. 234.
- (31).- VAREY, J.E. Y N.D. SHERGOLD, Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1687, Estudios y Documentos, Madrid, 1961.
- (32).- PEREZ SANCHEZ, Alfonso E: "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII", en La escenografía del teatro barroco, ed. Aurora Egido, Salamanca, 1989, págs 61-90 .
- (33).- PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., Op. Cit. pág 90.
- (34).- VAREY, J.E. y N.D. SHERGOLD: Los autos sacramentales... Op. Cit. págs. XXVI-XXVII.
- (35).- PEREZ SIERRA, Rafael: "La música en nuestro teatro clásico y el teatro lírico e Calderón", en III Jornadas de Teatro clásico de Almagro,
- (36).- DIEZ BORQUE, J.M., Op. Cit. pág 204.
- (37).- OLIVA, César: Historia básica... Op. Cit. págs 196-198.
- (38).- MARAVALL. J.A., La cultura del Barroco, págs.478-79.
- (39).-ARRONIZ, Othón: Teatros y escenarios.. Op. Cit. págs. 166-168.
- (40).- CASTILLEJO, David: El corral... Op. Cit. pág 109.
- (41).- ARRONIZ, Othón: Op. Cit. pág 169.
- (42).- DIEZ BORQUE, J.M.: Op. Cit. pág. 140.
- (43).- CASTILLEJO, David: Op. Cit. pág. 90.
- (44).- CASTILLEJO, David: Op. Cit. pág 109-110.
- (45).- CASTILLEJO, David: Op. Cit. pág 110-111.
- (46).- DIEZ BORQUE, J.M.: Op. Cit. pág 240.
- (47).- DIEZ BORQUE, J.M.: Op. Cit. pág 241.
- (48).- ARRONIZ, Othón: Op. Cit. págs. 170-171.
- (49).- HESSE, José: Vida teatral en el Siglo de Oro, Madrid, Taurus, 1965.
- (50).- HESSE, José: Vida teatral... Op. Cit. pág 119.
- (51).- MARAVALL, J.A.: La cultura... Op. Cit. págs. 479-82.
- (52).-NEUMEISTER, Sebastián: "Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo", en la escenografía del teatro barroco, Op. Cit. págs. 141-159.
- (53).- FERRER VALS, Teresa: la práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III, Londres, Támesis Books limited, 1991, págs. 172-173.
- (54).- FERRER VALS, Teresa: Op. Cit. pág 174.

ADONIS Y VENUS

En esta comedia, al igual que en las restantes mitológicas, encontraremos signos que la caracterizan como un género especial, confirmando así que la función primordial de estas obras es la espectacularidad; pero como Lope no se atiene nunca a reglas fijas, también encontraremos otros elementos (como la escasez de signos escénicos) que son característica común de otras comedias que no pertenecen a este género.

Las distintas acotaciones que aparecen en cada uno de los tres actos que componen la comedia son los siguientes:

## ACTO I

- Menandro y Timbreo
- Atalanta con un dardo en la mano. Menandro y Timbreo.
- Camila, Albania, Atalante, Menandro y Timbreo.
- Frondoso, con un pájaro en la mano. Dichos.
- Descúbrase una cortina, y vese en un altar, sobre una basa, el dios Apolo, con su lira y resplandor de sol en la cabeza. Dichos.
- Vase (Timbreo).
- Vase (Menandro).
- Vase (Camila).
- Vase (Albania)
- Vase (Frondoso).
- Ciérrase el templo con música
- Venus y Cupido
- Vase Cupido
- Camila y Venus
- Adonis; Cupido detrás de él: Venus y Camila.
- Vase Camila.
- Adonis y Venus.
- Suben los dos en un carro que se levanta sobre una nube. Música hasta que desaparece.

## ACTO II

- Hipómenes y Tebandro.
- Menandro y Timbreo.
- Ninfas y pastores con instrumentos; Atalanta detrás con una guirnalda de flores.
- Vanse todos menos Hipómenes.
- Venus, que baja del cielo en una nube cerrada, de la cual salen muchos pajarillos. Algunos cupidillos en la nube. Música. Hipómenes.
- Súbese Venus en la nube al son de la música y vase Hipómenes.
- Cupido, Narciso, Jacinto y Ganimedes.
- Frondoso, Cupido, Narciso, Jacinto y Ganimedes.
- Vase (Frondoso)
- Cupido, Ganimedes, Narciso y Jacinto.
- Venus y Cupido.
- Vase (Cupido)
- Frondoso y Venus.
- Vase (Frondoso)
- Hipómenes y Atalanta sin ver a Venus.
- Entrense en el templo Hipómenes y Atalanta.
- Salen del templo dos leones que se echan a los pies de Venus.

### ACTO III

- Apolo y Cupido.
- Vase (Cupido)
- Aparece un alcázar infernal, y sale de él la furia Tesifonte.
- Tesifonte y Apolo.
- Siéntese Venus, y pónese Adonis en su regazo, recostado.
- Duérmese Adonis en el regazo de Venus. Canta.
- Apolo; sin ser visto de Venus; Adonis dormido.
- Adonis que despierta, y Venus.
- Vanse.
- Apolo y Frondoso.
- Vase (Apolo)
- Adonis, Camila, Albania y Frondoso.
- Frondoso a Adonis
- Vanse los dos.
- Menandro, Timbreo, Camila y Albania.
- Timbreo a Camila
- Adonis, dentro. Dichos
- Frondoso con Adonis en brazos.
- Venus y Cupido. Dichos
- Desaparece Adonis y sale en su lugar una rama llena de flores y hojas.

Observamos en principio que en el primer Acto, hay una ausencia de signos que hace que muchas escenas no se puedan localizar espacio-temporalmente; para ello, tendremos que recurrir a los diálogos y monólogos de los personajes. Y aquí es donde aparece una gran contradicción en la localización espacial de la comedia, pues la acción de la misma comienza en la Arcadia, según se deduce de la escena sexta del primer acto donde dice:

"Montes de Arcadia, desde aquí comienzo  
a vivir en vosotros" (1).

Y sin embargo, en la escena sexta del acto segundo, Cupido y sus compañeros los niños aparecen en Chipre, como lo manifiestan estos dos versos:

Ganimedes: "¿Habrá fruta por aquí?"

Jacinto: En Chipre, ¿no la ha de haber?(2)

Y también cuando Cupido le dice a su madre Venus:

"Por los jardines de Chipre,  
madre, andaba divertido" (3)

Por otra parte, el hecho de aparecer los nombres de los personajes sin más, indicando el principio de cada escena, o bien con las acotaciones: "Vase" (Timbreo, Camila, Frondoso, etc.) hace que en primer lugar no aparezca la indicación escénica que señale el lugar de la acción y en segundo lugar tampoco podemos distinguir si ocurre en el interior o exterior de una casa. Pero dadas las connotaciones pastoriles que suelen tener las comedias mitológicas, podemos suponer que la mayoría de

las acciones ocurren al aire libre, en medio de un paisaje idílico.

En cuanto a las acotaciones de vestuario, observamos en este primer acto que la aparición de los pastores en escena no indica ninguna caracterización especial, estos signos se supone que ya debían existir y son más que conocidos por el público.

Teresa Ferrer (4), nos señala que hay una despreocupación por todas aquellas acotaciones que se refieren a atrezzo y vestuario. En el Adonis, se limitan a recoger elementos emblemáticos como un dardo, un pájaro, las flechas de Cupido, instrumentos de pastores, etc. Esto contrasta grandemente con la espectacularidad de este aspecto en la representación.

En la aparición de los dioses observamos el mismo procedimiento (Venus y Cupido por ejemplo). Se diría que Lope guarda estas indicaciones caracterizadoras para ocasiones concretas. Este es el caso de la abundancia de detalle que muestra en la descripción de Apolo:

..." El dios Apolo, con su lira y resplandor de sol en la cabeza" (5). Señala aquí los atributos más característicos de este dios para que no haya lugar a equívocos.



Lo mismo ocurre con Frondoso: "Con un pájaro en la mano" (6), elemento fundamental para entender la broma que quiere gastar al dios adivino y que hace que salga tan mal parado.

Un procedimiento claramente empleado en cuanto a aparato escenográfico es la apariencia: "Descúbrese una cortina, y vese en un altar, sobre una basa, el dios Apolo" (7). Ya vimos que este procedimiento consistía en descubrir súbitamente una cortina tras la que aparecía una imagen pintada, o bien compuesta por actores.

En este caso, la aparición del dios Apolo hace que la escena adquiriera un carácter sobrenatural, a pesar de que Apolo está encarnado por un actor de carne y hueso que dialoga con los pastores que van a preguntarle sobre su futuro.

En este primer acto también se emplea otro recurso escenográfico: las nubes, que son la mayoría de las veces un accesorio indispensable para este tipo de comedias espectaculares. Estaban hechas de tela pintada y ocultaban una plataforma, bastante grande como para soportar el peso de cuatro personajes. En este caso, la plataforma debía ser bastante sólida, ya que se levanta nada menos que un carro: "Suben los dos (Venus y Adonis) en un carro que se levanta sobre una nube"(8).

Este mecanismo se manejaba igual que el pescante, pero con la diferencia de que en éste lo que se eleva es una plataforma que va oculta por una tecla pintada (simulando nubes)

Como vimos, la música es un elemento fundamental que subraya el carácter mágico de las escenas. Esta función se observa claramente en la acotación: "Ciérrese el templo con música"(9), donde termina de rematar el efecto que ha producido la aparición de Apolo tras la apariencia. Otro ejemplo lo encontramos en la acotación señalada anteriormente en la que Venus y Adonis ascienden en un carro sobre una nube donde se indica: "Música hasta que desaparece"(10).

Nos encontramos una vez más con este importante elemento que subraya el efecto mágico y sorprendente que produciría a los espectadores un carro que levanta el vuelo encima de una nube.

En el acto segundo, nos encontramos igualmente con el simple nombre de los personajes en las acotaciones, cuya presencia nos indica el comienzo de cada escena y las acotaciones "Vase" (Hipómenes, Frondoso, etc) con lo cual nos faltan de nuevo las indicaciones escénicas del lugar de acción.

Por otra parte, los personajes tampoco tienen indicadas sus características en cuanto a vestuario. Sólo

se señala que Atalanta va con una guirnalda de flores y que los pastores y ninfas van con instrumentos(11). Con esta indicación, ya se da por sentada la presencia de la música en esta escena.

En este segundo acto se vuelve a utilizar el mecanismo de la nube (plataforma que sube y baja oculta por una tela pintada) en la siguiente acotación: "Venus, que baja del cielo en una nube cerrada, de la cual salen muchos pajarillos. Algunos cupidillos en la nube. Música. Hipómenes" (12).

El efecto sorprendente que produciría la actriz que encarna a Venus bajando desde el techo del escenario en una nube queda acentuado sin lugar a dudas por los pajarillos y Cupidillos que se añaden. Por otra parte, la música sería el elemento que pondría el toque final a este mágico descenso de Venus.

El procedimiento de regreso es el mismo: "Súbese Venus en la nube" (13), pero con la diferencia de que aquí el autor hace más hincapié en la conjunción armónica de la música con el resto de la escena: Súbese Venus... al son de la música, y vase Hipómenes" (14).

En la antepenúltima escena de este acto se indica que hay un templo donde entran Hipómenes y Atalanta para salir convertidos en leones gracias a las artes de Venus (15). Este templo, que no se encuentra en el escenario

en la escena anterior, seguramente estaría en esta rápidamente dispuesto gracias a la tramoya. En cuanto a los leones que según la acotación: "Se echan a los pies de Venus" (16) Lope nos indica como es la puesta en escena. Ya que leones de verdad es imposible que se dieran, lo más seguro es que fuesen animales mecánicos, ya que si son de cartón pintado no se pueden "echar". Pudiera ser también que fuesen actores disfrazados de animales pero esta posibilidad era prácticamente nula en el teatro de la época.

Ya hemos señalado antes como este acto, que gracias a las referencias de Cupido, parece situarse en Chipre, entra en contradicción con el Acto I, que se sitúa en la Arcadia por las referencias que encontramos en el monólogo de Atalanta.

En cuanto al Acto III, encontramos la misma escasez en cuanto a indicaciones escénicas espacio-temporales que en los dos primeros actos. Incluso no aparece ningún tipo de caracterización o apunte por concreto que sea como en los dos actos anteriores.

Respecto a los recursos escenográficos empleados, resulta evidente que la acotación en la que se nos indica que aparece un alcázar infernal (17), aparecería en escena a través del escotillón situado en el tablado del escenario.

Lope no indica de ninguna manera como estaría representada en escena la furia Tesifonte que sale del alcázar infernal.

Casi al final de este acto, en la escena en que Adonis muere atacado por el jabalí que envió Apolo, juega un papel fundamental la cortina de fondo. Es lógico pensar que la exclamación de Adonis al ser atacado por el jabalí: "¡Ay cielos! ¡Que me mata!"(18) antecedida de la acotación: "Adonis dentro" (19) se refiera claramente a que el actor que encarna a Adonis, escondido tras esta cortina pone en conocimiento de los espectadores que ha sido atacado por el jabalí sin necesidad de representar esta embarazosa escena.

El último recurso escenográfico empleado responde a la acotación: "desaparece Adonis y sale en su lugar una rama llena de flores y hojas" (20). Este cambio de una cosa por otra es el uso fundamental de la tramoya, que ya vimos que equivaldría en la actualidad al disco o plataforma giratoria, y no la simple aparición o desaparición que se produciría por los escotillones o huecos del tablado.

Para Teresa Ferrer (21) en Adonis y Venus, a pesar de las reiteradas alusiones de los personajes a boscajes, árboles y la prototípica fuente del universo pastoril, ninguna acotación explícita permite una reconstrucción escénica global de este espacio. Sin

embargo, no sería de extrañar que algunos de estos elementos escenográficos mencionados implícitamente se encontrasen en el escenario, pues las condiciones de producción cortesana permitían el derroche económico. Derroche que se hace patente en la cumplida utilización de tramoya escénica que requiere Adonis. En otros casos es evidente que las referencias de los personajes al entorno espacial son un mero ornato retórico y no poseen categoría de decorado real: son éstas, por lo general alusiones de carácter abstracto (sierras, montes, valles..).

Por otra parte es casi seguro que se utilizaron aves en la representación: Venus se refiere a la existencia de tórtolas entre las rosas, más tarde incitará a su hijo a que dispare sus flechas sobre las aves y en general la aparición de animales vivos es frecuente en el espectáculo cortesano.

Teresa Ferrer también nos señala que Adonis y Venus fue obra pensada para ser representada en palacio y por los propios cortesanos (como vimos en la introducción) según se deduce de la dedicatoria que de ella hace Lope al duque de Pastrana, don Rodrigo de Silva.

En cuanto al análisis de la construcción dramática del texto señala esta autora que en las piezas hay características propias de la falta de economía en la

relación actores/personajes que revelan las piezas cortesanas: un índice elevado de presencia de actores en escena, un número elevado de personajes comparsas mudos (en este caso ninfas y pastores), escenas de masas, exceso de actores protagonistas, etc. En cuanto al estudio del número de actores estrictamente necesarios para poner en juego los personajes que intervienen en la obra vemos que en Adonis y Venus, aunque las condiciones cortesanas permitieron no recurrir demasiado a los dobles, aún así, hay un número elevado de actores, catorce, mínimo necesario para veinticuatro personajes.

En el Adonis, predominan las acotaciones de presencia de actores en escena. También destacan en número las acotaciones de escenografía, música o canto y gestualidad, o movimiento escénico.

En cuanto a los actores que intervendrían en la representación, según una nota de Juan E. Hartzenbusch (22), el papel de Adonis estaría interpretado por una mujer, según deduce de unos versos que pronuncia Adonis en el acto III:

"Si mi rostro y mi cabello  
señas femeniles son,  
mira que un hombre, si es bello,  
tiene más obligación...." (23)

Por otra parte, señala también que en la acotación:  
"Duérmese Adonis en el regazo de Venus"(24), en

la que se descubre a los amantes en una clara actitud amorosa, sólo podría ser hecho con decencia en la época, por dos mujeres.

Para Teresa Ferrer (25) esta obra, una de las más primitivas en este tipo de producción de Lope, conserva todas las características del teatro cortesano como el espesor verbal, la relevancia de las acotaciones referentes a la gestualidad y movimiento escénico, el importante papel concedido a la música y el canto, etc., pero sobre todo, es relevante la puesta en escena, teniendo la Arcadia pastoril como escenario único, en donde determinadas zonas escénicas (el monte, la fuente, el templo), cobran más o menos importancia en el transcurso de la acción, con una única ruptura hacia el escenario polivalente en Adonis: la breve escena del juego de Cupido con otros niños, que transcurre en Chipre, y alejándose de otros modelos donde influye claramente el teatro de corral como veremos en el Perseo.



## ADONIS Y VENUS

- (1).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares. En Obras de Lope de Vega, Tomo X I I I , Madrid, BAE. Sucs. de Rivadeneyra, 1965, pág 344.
- (2).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 357.
- (3).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 359.
- (4).- FERRER VALLS, Teresa, La práctica escénica.... Op. Cit. pág 159.
- (5).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 342.
- (6).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 342.
- (7).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 342.
- (8).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 351.
- (9).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 344.
- (10).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 351.
- (11).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 352.
- (12).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 355.
- (13).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 356.
- (14).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 356.
- (15).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 362.
- (16).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 362.
- (17).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 364.
- (18).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 372.
- (19).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 372.
- (20).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 375.
- (21).- FERRER VALLS, Teresa, La práctica escénica.. Op. Cit. págs. 147-167.
- (22).- FERRER VALLS, Teresa; Op. Cit. pág. 366.
- (23).- FERRER VALLS, Teresea; Op. Cit. pág. 366.
- (24).- FERRER VALLS, Teresa; Op. Cit. pág. 367.
- (25).- FERRER VALLS, Teresa, Op. Cit. pág. 166.

**LAS MUJERES SIN HOMBRES**

Señalo en primer lugar las acotaciones que encontramos en cada uno de los tres actos que componen la comedia.

### ACTO I

- Dice Pileo, soldado, dentro
- Sale Montano vestido de pieles.
- Salen Hércules, Teseo y Jasón.
- Vanse.
- Salen Antiopía, Deyanira y Menalipe, en bizarros trajes.
- Sale Hipólita.
- Vase (Deyanira)
- Vase (Menalipe)
- Vase (Antiopía)
- Tocan cajas; salen Hércules, Teseo, Jasón, Montano y Fineo, soldados.
- Vanse.
- Salen Antiopía e Hipólita
- Sale Menalipe
- Sale Fineo
- Vase Antiopía.

## ACTO II

- Salen Teseo y Fineo.
- Entran Hércules, Jasón, Montano y Tíndaro
- Sale Antiopía a caballo con un dardo en la mano
- Vase (Antiopía)
- Vanse Teseo y Fineo.
- Corren una cortina y aparece Marte armado con una lanza  
en la mano.
- Cierran la cortina.
- Entrense; salgan Deyanira y Menalipe
- Sale Antiopía.
- Entra Hipólita.
- Entran Teseo y Fineo.
- Quitánse las espadas y bailan letras.
- Vanse Teseo y Fineo.
- Vase (Menalipe)
- Vanse (Antiopía e Hipólita)
- Salen Hércules, Jasón, Montano y Tíndaro.
- Sale Deyanira con capa y sombrero de noche
- Sale Menalipe en el mismo hábito.
- Salen Antiopía e Hipólita en el mismo hábito.
- Vase (Hipólita)
- Vanse (Deyanira y Menalipe).
- Salen Teseo y Fineo.
- Sale Hipólita
- Vase (Hipólita)
- Corra una cortina, donde estará Antiopía.
- Dentro voces de Deyanira

- Despierta (Fineo)
- Entran Menalipe e Hipólita
- Vanse.

### ACTO III

- Salen Hércules, Jasón, Montanio y Tíndaro
- Sale Pileo
- Sale Deyanira
- Vanse
- Salen Teseo, Antiopía, Fineo e Hipólita.
- Caja dentro
- Sale Menalipe alborotada.
- Salen Hércules, Jasón, Deyanira, Montano, Tíndaro y Pileo.
- Tocan cajas, y sale arriba Teseo y las Amazonas con alcancías, y van subiendo Tíndaro y Montano por l a s escalas, y, acabadas, dice Teseo:.
- Vase Teseo.
- Salen Teseo, Antiopía, Hipólita y Fineo
- Vase Teseo y Antiopía.
- Sale Menalipe.
- Vanse
- Hércules dentro.
- Salen Pileo e Hipólita riñendo.
- Salen Jasón y Menalipe riñendo.
- Dice Teseo dentro, y sale riñendo con Tíndaro.
- Salen Hércules y Deyanira
- La reina salga riñendo con Pileo y Montano.
- Salen Fineo e Hipólita riñendo.

Al igual que en la comedia anterior, encontramos pocas o ninguna indicación escénica que nos haga situar los hechos espacio-temporalmente. En ese caso tendremos que recurrir a los diálogos y monólogos de los personajes que nos indiquen el lugar de la acción. Así, en el Acto I, mientras Pileo "dentro" (1) (se supone que detrás de la cortina de fondo), llama a Teseo y Jasón, Montano describe así el lugar en que se encuentra:

"Peñas de esta cueva oscura,  
conservad mis años tristes"(2)

A esta cueva llegarán inmediatamente Pileo, Hércules y Jasón por lo que se supone que el decorado consistiría en una cueva simulada (de cartón o cualquier otro material) a la que se accedería por un bosquecillo situado en las inmediaciones.

Pero sucede que posteriormente, la escena segunda en la que salen hablando Antiopía, Deyanira y Menalipe (amazonas) no tiene el mismo espacio, lógicamente que la primera (cueva de Montano), pero además de suponer que el escenario ha cambiado (gracias seguramente a la tramoya) tampoco sabemos (al no tener indicaciones escénicas) si este primer diálogo de las amazonas ocurre en el interior o exterior de su palacio.

A partir de la acotación: "Tocan cajas; salen Hércules, Teseo, Jasón, Montano y Fineo, soldado" (3), cambia de nuevo el espacio. Lo sabemos gracias al diálogo

de Hércules, Teseo y Jasón:

Hércules: "Este sitio parece acomodado;

agua tiene abundante; que no hay cosa  
más necesaria a un campo que alojado  
espera verse en ocasión forzosa".

Teseo: "Bellísima ciudad"

Jasón: "Muro formado

con bravo ingenio y mano artificiosa"(4).

Esta escena despliega las exigencias del autor respecto a las posibilidades escenográficas de entonces: nos encontramos en primer lugar con un campo que cuenta con agua (maquinaria de fuentes), en segundo lugar una muralla, que debía ocupar gran parte del escenario puesto que es muy importante a la hora de tomar o no la ciudad, y en tercer lugar una panorámica de la ciudad, que bien pudiera pensarse que estuviese pintada en el telón de fondo.

El escenario vuelve a cambiar cuando ya Fineo, que ha sido enviado como mensajero, entra en la ciudad para hablar con la reina de las Amazonas y sus consejeras, y sin embargo la única acotación al respecto que encontramos es: "Sale Fineo", por lo tanto el cambio de escenario lo deducimos de la situación y de los diálogos.

También pudiera decirse que en el decorado no hubiese ninguno de los elementos citados sino que sea una mera decoración verbal dada la imposibilidad de



representar en escena un paisaje tan sumamente idealizado.

Para Teresa Ferrer (5) las acotaciones de escenografía pierden en esta comedia la importancia que cobraban en las comedias cortesanas de aparato. Son mínimas y remiten a los recursos del escenario tipo de corral: especialmente a lo que se refiere a utilización de la cortina y el escotillón, o a la indicación de personajes que aparecen en lo alto. En Las mujeres... la cortina es mencionada en dos ocasiones, como representación del lienzo o muro que divide los dos campos enemigos.

En cuanto a la caracterización de los personajes, Lope parece mostrarse en esta comedia un poco más explícito. Las acotaciones dadas por Lope en esta ocasión (referidas al vestuario) tienen la función significativa de adscribir al personaje a un determinado grupo o carácter, desde el momento en que sale a escena. Por ejemplo en la acotación: "Sale Montano vestido de pieles" (6), el espectador no se imaginaría que es el traje normal de la época sino que trae connotaciones especiales como las de vida salvaje y solitaria como así es: Es hijo de una amazona que murió, y desde pequeño vive en el bosque criado por fieras y vestido como ellas.

Otro ejemplo lo encontramos en la acotación: "Salen Antiopía, Deyanira y Menalipe en bizarros trajes" (7). Este "bizarros" nos da a entender que iban muy bien

vestidas, incluso con cierto lujo y ostentación. Por lo tanto en este caso el vestuario tiene la función significativa de que los espectadores adscriban a estas tres mujeres a un grupo de una alta clase social, nobles o reyes, como así es en efecto.

Respecto a la caracterización de los demás personajes, Lope, al parecer, cree suficiente incluirles a todos en la acotación "soldados" sin necesidad de ponerse a detallar una indumentaria que el espectador de la época debía conocer muy bien sin lugar a dudas.

Teresa Ferrer (8) señala que al igual que en las obras cortesanas las indicaciones explícitas referentes a vestuario eran mínimas, reducidas casi a señalar los elementos de atrezzo, con carácter emblemático de dioses y pastores, en esta obra y otras que veremos del mismo estilo constituyen el grueso de las acotaciones (en el caso de Las mujeres cinco de vestuario y seis de atrezzo).

En este primer acto, como en la comedia en general, la música es sustituida por un sonido directamente relacionado con el mundo militar y guerrero. Lo observamos en la acotación: "Tocan cajas; salen Hércules, Teseo, Jasón, Montano y Fineo, soldados" (9).

El efecto de este sonido viene como anillo al dedo con el ambiente bélico que se pretende reflejar en la

comedia, ambiente que se hubiera visto seriamente perjudicado si hubieran incluido una música melódica.

El acto segundo contiene todavía más escenas que el primero. Son múltiples las ocasiones en las que los personajes "entran" y "salen". En la primera escena la acción se vuelve a trasladar al campo, desde donde vimos que los soldados tebanos contemplaban la ciudad de las Amazonas. Este rápido cambio de un espacio a otro, sólo se podía lograr gracias a la maquinaria de la tramoya.

Estando los soldados en el campo sitiado discutiendo la táctica para atacar la ciudad, hay una acotación que indica: "Sale Antiopía a caballo con un dardo en la mano" (10), con lo cual tenemos que a lo ya citado anteriormente: campo con maquinaria de fuentes, muralla, y panorámica de la ciudad que podría ser un telón pintado, agrega la aparición de un personaje (Antiopía) que cruza las tablas montada a caballo.

Cuando el diálogo se lleva a cabo entre las Amazonas, cabe suponer un cambio de escenario en el que se representa la ciudad por dentro (aunque seguimos sin saber si la acción transcurre en las calles o en el palacio de Antiopía) y cuando el mismo diálogo se produce entre los soldados, sabemos aquí con seguridad que se encuentran en el campo con agua desde el que se divisa la ciudad y su muralla.

En cuanto a la caracterización de personajes de este acto, observamos que Lope es más escaso aún en sus acotaciones que en el acto anterior.

Aparecen los nombres de los personajes sin más. Sólo con la indicación "entran" y "salen". Tan sólo aparecen acotaciones indicadoras al hablar del disfraz que utilizan Deyanira, Menalipe, Antiopía e Hipólita en su afán por conquistar a Teseo:

"Sale Deyanira con capa y sombrero de noche" (11)

"Sale Menalipe en el mismo hábito" (12)

"Salen Antiopía e Hipólita en el mismo hábito"(13)

Se trata del famoso recurso de la mujer vestida de hombre en el teatro del Siglo de Oro que trajo tanta polémica y del que hablamos en la introducción. En este caso los signos de vestuario indican además el momento del día, indicando concretamente que es de noche.

Otra indicación caracterizadora de la indumentaria está en la acotación: "Quiténse las espadas y bailen estas letras" (14). Esta indicación, junto con la del dardo que llevaba Antiopía en la mano y que señalamos antes nos hacen adscribir a estas mujeres dentro de un grupo guerrero y luchador y desenvolviéndose en un ambiente fundamentalmente bélico.

También el dios Marte aparece "con una lanza en la mano" (15), atributo perfecto si tenemos en cuenta que

es el dios de la guerra.

En este acto segundo aparece la música y no el "tocan cajas" que señalamos anteriormente como propio de un mundo militar. Este cambio, unido a la danza de las Amazonas (que han abandonado sus espadas), y a la insinuante letra de su canción marca un punto climático en la comedia que supone el momento en que las Amazonas deciden dejar de luchar contra los caudillos tebanos para casarse con ellos.

En esta ocasión, la música no tendría la función de subrayar el efecto mágico, como hemos visto otras veces, sino de acompañar y resaltar esta dulce demostración.

En cuanto a los recursos escenográficos empleados en este acto, destaca el uso de la apariencia en dos ocasiones: la primera durante el diálogo entre Hércules y Jasón en la escena sexta: "Corran una cortina y aparece Marte armado con una lanza en la mano" (16), y otra, ya casi al final del segundo acto, cuando Antiopía se esconde detrás de una cortina para espiar a Teseo. La acotación es: "Corra una cortina, adonde estará Antiopía" Y al descorrerla Teseo exclamará "Oh, que bella

imagen! Bulto parece

de Palas o de Minerva"(17)

Aunque ya vimos que tras la cortina de la

apariencia puede aparecer una imagen pintada o una escena compuesta por un grupo de actores, hasta ahora en los casos que hemos visto sólo hemos encontrado figuras humanas que representan estatuas o dioses.

En el acto III volvemos a encontrar la misma división de escenarios, conseguida gracias a la tramoya entre el campo donde se encuentran los tebanos y la ciudad de las Amazonas por dentro. La diferencia está en que la alternancia de los dos espacios no es tan frecuente y continua como en el acto anterior.

En líneas generales podemos decir que la acción se sitúa en el campo de los tebanos en la primera parte del acto, pero cuando éstos consiguen entrar en la ciudad, ya toda la acción discurrirá allá dentro hasta el final.

El momento clave que marca esta separación está claramente indicado en la acotación: "Tocan cajas, y sale arriba Teseo y las Amazonas con alcancías, y van subiendo Tíndaro y Montano por las escalas, y acabadas dice Teseo" (18).

Aquí tenemos el momento culmen en que este escenario que ha servido tantas veces como transfondo de los diálogos de los soldados, se convierte ahora en el centro de acción (en especial la muralla) con las escalas por las que suben los tebanos a conquistar la ciudad de

las Amazonas.

El "tocan cajas" sustituye de nuevo en esta ocasión a la música, indicando así la intensidad del momento del asalto.

Cabe destacar que en este acto no se dan en absoluto indicaciones acerca de la indumentaria y caracterización de los personajes, pero sí se dan unas breves acotaciones que reflejan el estado emocional de la persona o personas que aparecen en escena: Por ejemplo: "Sale Menalipe, alborotada" (19)  
"Salen Pileo e Hipólita riñendo"(21)  
"Salen Jasón y Menalipe riñendo" (21)

Todas estas escenas paralelas que encontramos al final del acto III sirven de punto de preparación que muestra todos los conflictos y disputas que se venían fraguando hasta entonces, confluyen en un final climático y feliz, de total relajación respecto a la tensión que se venía acumulando hasta ese momento.

Para Teresa Ferrer (22) esta comedia, aún perteneciendo al género mitológico, no es obra pensada, o al menos no hay noticia de ello, para la representación de ambientes cortesanos.

Esta comedia se aleja en diferentes grados del modelo cortesano puro, y perfila, por su confección un

intento de adaptación a los corrales de los temas mitológicos. Su interés radica precisamente en esta circunstancia: su análisis revela en que medida trató de modificar Lope, y a través de qué mecanismos, un género y una materia cuyo público tradicional era el público cortesano. Su experimentación se produjo por otro lado, en un momento bien definido, en estos años que contemplan el resurgir de los géneros cortesanos.



## LAS MUJERES SIN HOMBRES

- (1).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares, En Obras de Lope de Vega, Tomo X I I I , Madrid, BAE, Sucs. de Rivadeneyra, 1965, pág 379.
- (2).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 379.
- (3).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 388.
- (4).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 388.
- (5).- FERRER VALLS, Teresa, La práctica escénica Op. Cit. pág 176.
- (6).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 379.
- (7).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 382.
- (8).- FERRER VALLS, Teresa: La práctica escénica Op. Cit. págs. 167-169.
- (9).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 388.
- (10).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 395.
- (11).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 403.
- (12).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 403.
- (13).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 403.
- (14).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 401.
- (15).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 408.
- (16).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 397.
- (17).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 408.
- (18).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 417.
- (19).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 415.
- (20).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 423.
- (21).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 243.
- (22).- FERRER VALLS, Teresa, Op. Cit. pág 167.

EL PERSEO

Debemos suponer que el Perseo es una de las comedias mitológicas con mayor despliegue de recursos y efectismos. El mito encarnado en esta comedia no merece menos.

A esta comedia y su puesta en escena hace una serie de comentarios Menéndez Pelayo (1) en su estudio preliminar, cosa que no hace normalmente con el resto de comedias.

Según este autor, Lope hace comenzar la acción antes de que el héroe nazca; hace apresurar nueve meses la carrera del tiempo para que Perseo nazca, y se atreve a presentar en escena la lluvia de oro de Dánae, la transformación de Atlante en montaña, la aparición del monstruo marino y la de Perseo en su alígero Pegaso. Todos estos efectos que en medio de la maquinaria de entonces (muy imperfecta) debieron ser gratos a los espectadores de entonces.

Pasemos a ver a continuación las acotaciones de los tres actos:

## ACTO I

- Salen Lisardo y armando
- Decubriéndose el templo de Apolo, se vea en una grada con un rostro dorado y cercado de rayos, y en un arco por encima pintados los doce signos.
- Ciérrase el templo y cantan dentro.
- . Vanse, y salen Júpiter y Mercurio.
- Entranse, y salen Dánae y Elisa.
- Cae una flecha con una carta.
- La nube con el oro.
- Vase.
- Vanse y sale Acrisio, rey; Polinestor, capitán y soldados.
- Entranse y salen Júpiter, Mercurio y el Tiempo.
- Vase y salen Polinestor, Acrisio y soldados.
- Sale Lisardo, guarda de la torre.
- Sale Lisandro.
- Vanse, y salen Amintas, Cardenio y Fileno, pastores.
- Sale Celio, pastor.
- Voces dentro.
- Salen el Rey, Polidetes y cazadores.

## ACTO II

- Sale Perseo, galán de caza.
- Echanse a dormir y sale Diana de cazadora.
- Sale Celio, criado de Perseo.
- Vanse, y salen el Rey, Polidetes y Fenicio
- Salen Perseo y celio
- Vanse el Rey y Fenicio
- Vanse y salen Medusa y el príncipe Fineo.
- Vase (Medusa)
- Vase (Fineo), y salen Celio y Perseo.
- Música.
- Bajan con dos tornos, Mercurio con una espada y Palas con un escudo y medio espejo.
- Suben
- Echan una fuente que estará asida con sus cadenas, y con barandas pintadas, de una y otra parte, a la puerta del castillo, y saldrán por ella cuatro caballeros armados.
- Descubre el espejo (Perseo) y ellos, como ciegos, batallan unos con otros, y éntrense.
- Salga un gigante.
- Vase (el gigante)
- Entra (Perseo)
- Salen Medusa y Perseo.
- Sacan el espejo y dásele
- Ahora saca la cabeza de Medusa, llena de culebras.
- Chirimías, y junto al Pegaso sale la fuente , y sentados alrededor, Virgilio con tinta y plumas, y Musas,
- Cantan.

- Chirimías, y cúbrese.
- Vanse, y salen el Rey Atalante y Fineo.
- Sale Mitelio, criado.
- Salen Perseo y Celio.

### ACTO III

- Salen Andrómeda y Laura
- Sale Fineo
- El Rey de Tiro y Aristeo
- Sale Ismenio
- . -Vanse, y sale Perseo y Celio
- Riselo, pastor
- Vanse
- Dentro, dando voces.
- Lirano, Felino y Jacinta
- Salgan huyendo, y Fineo treas ellos, y desnudo, en caballo de caña.
- Vanse
- Ismenio
- Vanse, y salen Perseo y Celio
- Decúbrese atada a una roca (Andrómeda)
- Vase Perseo y entran el Rey de Tiro, Aristeo, Laura y criados.
- Fineo en caballo de caña y mal armado, y Celio
- Arma
- La sierpe sale echando fuego por la boca, y tocan trompeta y riñe y queda ella tendida.

La localización espacial de la comedia en este primer acto se da gracias a las referencias en el diálogo de los personajes. Ejemplo: Dice Lisardo en la primera escena: "en esta torre le han puesto" (2), refiriéndose a Dánae. Se supone que los personajes hablan en las inmediaciones de esta torre.

Parece ser que en el resto de las escenas el espacio sigue siendo el mismo ya que sólo nos encontramos con las indicaciones "entran" y "salen".

El lugar de acción se amplía un poco gracias al recurso de la apariencia, tras la que se descubre el templo de Apolo.

Tan sólo parece haber un cambio de escenario a partir de la acotación: "Salen el Rey, Polidetes y cazadores"(3).

En esta escena, (que según las referencias del diálogo está situada en unas selvas de Acaya), aparece Dánae, a quien su padre había arrojado al mar, que es recogida por el rey Polidetes que quiere hacerla su esposa. Se indica el oficio o categoría de la persona que sale a escena: "Acrisio, Rey"; Polínestor, capitán y soldados" (4). "Sale Lisardo, guarda de la torre"(5). "Vanse, y salen Amintas, Cardenio y Fileno, pastores"(6), "Sale Celio, pastor" (7).



En estas ocasiones no se indican los signos que caracterizan al personaje porque se supone que deben existir y que serían inmediatamente reconocidos por los espectadores.

Únicamente en la descripción de Apolo da el autor unas indicaciones más específicas, coincidiendo así con la comedia anterior. Lo comprobamos en la acotación: "... Apolo, se vea en una grada con un rostro dorado y cercado de rayos, y en un arco por encima, pintados los doce signos" (8).

Teresa Ferrer (9) señala que en el Perseo hay unas escenas sueltas muy breves, que son las que posibilitan un cambio de tiempo y lugar sobre un escenario polivalente- aunque enriquecido escenográficamente- y que son las que fundamentalmente hacen avanzar la acción: la 4, en que Júpiter informa a Mercurio de sus pretensiones con Dánae; la 5, en que efectivamente se produce la lluvia de oro sobre Dánae; la 6, en que Acrisio informa sobre su decisión de marchar a la guerra: la 7, en que Júpiter solicita de Mercurio que adelante el tiempo en nueve meses, avance que posibilita el cuadro siguiente (escenas 8-11), que se concentra espectacularmente en el desfile de los soldados de Acrisio con cajas y paramentos, cuadro éste, el de los desfiles, de gran arraigo también en el gusto cortesano, desde los momos a obras primitivas como la trofea.

El eje temático de este cuadro lo constituye el castigo impuesto por Acrisio, quien antes de marchar a la guerra dispone que su hija sea abandonada en una nave, con el recién nacido Perseo. El siguiente cuadro (escenas 12-13) transcurre en un espacio diferente, el bosque de Acaya; se vertebra en torno a los juegos de los pastores a la manera de justa poética. Su funcionalidad pues, de cara a la acción es nula.

El cuadro final de este acto I (escenas 14-17) tiene como eje la arribada a Acaya de Dánae y Perseo, quienes son recogidos por el rey Polidetes: su momento espectacular se concentra en la aparición de la nave.

Las acotaciones en las que se indican las características del vestido en el primer acto son prácticamente inexistentes. Tan sólo se nombra a los personajes (como hemos visto otras veces), y únicamente en algunas ocasiones.

Teresa Ferrer (10) señala que al igual que ocurría en el Adonis las acotaciones que se refieren a atrezzo y vestuario son de carácter emblemático: una flecha con una carta, un venablo, jazmín y rosa, un retrato, la espada de Mercurio y el escudo de Palas, Virgilio con un frasco de tinta y pluma, un caballo de cañas como símbolo de la locura de Fineo. Las indicaciones de vestuario no son en absoluto detalladas: sólo sabemos que Perseo sale "de caza" y Diana "de cazadora", mientras que Fineo va

"mal armado". Esta autora piensa que es lógica esta despreocupación por señalar acotaciones de vestuario.

La elección de vestuario en estas obras representadas como juegos de cortesanos debía adquirir una importancia de primer orden y ser uno de los principales alicientes de la representación que tenía siempre algo de juego de disfraces.

Al igual que ocurría en el Adonis, observamos que al analizar la construcción dramática del texto hay una falta de economía en la relación actores/personajes que revelan las piezas cortesanas; un índice elevado de presencia de actores en escena, un número elevado de personajes comparsas mudos (en Perseo criados, musas, cazadores y soldados); escenas de masas, el exceso de personajes protagonistas (aunque quizá en Perseo esta característica puede no ser compartida puesto que al cambiar casi por completo los personajes de un acto a otro se reduce la posibilidad de que un mismo personaje intervenga en un número elevado de escenas (11).

Aún así, trece personajes oscilan en sus intervenciones entre cinco y veintiuna escenas.

Si de aquí pasamos al estudio del número de actores estrictamente necesario para poner en juego los personajes que intervienen en cada obra, algunas diferencias importantes saltan a la vista.

Respecto al Adonis, ya se ha señalado anteriormente que aunque el número de personajes es exorbitante (cuarenta y uno, más un mínimo de ocho personajes comparsa) la representación puede ser llevada a cabo por once actores ya que prácticamente todos los personajes cambian de un acto a otro.

Quizá Lope tuvo en cuenta tanto una representación cortesana como una posible adaptación a los corrales. Si la obra era representada en ambientes cortesanos era posible que a cada personaje le correspondiese un actor haciendo uso de los dobles moderadamente.

Respecto a la aparición de personajes femeninos, normalmente en este tipo de comedias representan un importante porcentaje. Sin embargo, en el Perseo, de 49 personajes sólo 10 son femeninos, y la mayor parte de ellos con intervenciones realmente secundarias.

Para Teresa Ferrer (12) ello facilita la adaptación a los corrales, pues en las compañías de actores, abundaban mucho más los hombres que las mujeres. Pero quizá también esta condición era especial para una situación especial: la representación de la obra por parte de caballeros del Duque de Lerma, lo que fecharía la comedia definitivamente en 1613. Ya que entonces el recurso lumínico en la decoración no se conocía, lo más seguro es que los rayos de Apolo, que hemos nombrado anteriormente fuesen de cartón pintado, y el arco con los

doce signos ( se referirá probablemente a los astros regidos por el dios adivino) colgaría del techo del escenario mediante cuerdas o cualquier otro mecanismo. En esta misma acotación, descubrimos el empleo de la apariencia: "Descubriéndose el templo de Apolo..." (13).

Y, también: "Ciérrase el templo y cantan dentro" (14). En este caso, la música es sustituida por cánticos que acentuarían el sorprendente efecto que produciría la aparición y desaparición de este templo con Apolo dentro.

Aparte de la apariencia, sólo descubrimos un aparato escenográfico más en la acotación: "La nube con el oro" (15).

Ya vimos en otra ocasión en que consistía el mecanismo de la nube: plataforma que eleva o desciende actores y cosas, recubierta de cartón pintado simulando la forma de una nube.

Teresa Ferrer (16) señala que a pesar de la importancia de estas acotaciones, todas ellas se refieren a elementos parciales, o se concentran en aquellos momentos en que es preciso destacar la utilización de tramoya escénica. No obstante, se echa de menos una descripción global del escenario.

Pasando al acto II, observamos que Lope sigue, al igual que en las demás ocasiones, sin indicaciones

espacio-temporales que nos sitúen la acción que se desarrolla.

Una vez más tenemos que recurrir a los diálogos y monólogos de los personajes. Así en la primera escena al pronunciar Perseo:

"Dulces montes de Acaya,  
que con la blanca arena  
del sacro mar la hierba entretejiendo"(17)

Situamos la acción lógicamente en Acaya, pero al ser la referencia verbal nos volvemos a encontrar con el problema de si estaba realmente escenificado o bien es un mero decorado verbal.

Las demás referencias que encontramos son las acotaciones sucesivas: "entra", "salga", "vase", etc., que parecen situarse en el mismo escenario que al principio.

La escena de los caballeros armados que representan respectivamente la Envidia, la Lisonja, la Ingratitud y los Celos no necesita ningún cambio de escenario pues, como el mismo Lope indica en la acotación, se consigue el nuevo espacio gracias al puente, asido con sus cadenas que se baja, formando así la rampa de entrada al castillo.

En lo que si es pródigo Lope en esta ocasión es

en las acotaciones caracterizadoras de la indumentaria de los personajes. Así en la primera escena encontramos a Perseo: "Galán, de caza" (18), y también a Diana "de cazadora" (19).

Al hablar de la cabeza de Medusa indica: "llena de culebras" (20), aunque anteriormente aparece en escena sin ningún tipo de indicación: "Salen Medusa y el príncipe Fineo"(21).

También indica la categoría social de un personaje: "Salen el rey Políodetes y Fenicio"(22), "Sale Celio, criado de Perseo"(23), "Sale el rey Atalante y Fineo" (24), pero esta vez sin los signos que los caracterizan porque una vez más, se supone que debían existir.

Por otra parte también es pródigo en esta ocasión en indicar los atributos de cada personaje, con los que aparecen en escena: "Mercurio, con una espada, y Palas con un escudo y un medio espejo" (25), "Saldrán por ella (puerta del castillo) cuatro caballeros armados" (26), "Virgilio, con tinta y pluma"(27).

Como hemos visto en otras ocasiones, se da también la presencia de la música, aunque en este acto aparece mucho más frecuentemente. La primera vez que hay música se indica simplemente con la acotación "música" (28), y como siempre, coincide cuando va a aparecer algo

maravilloso en escena; en este caso se trata de Mercurio y Palas que descenderán desde el techo del escenario para entregar a Perseo los regalos con los que vencerá a Medusa.

Lo mismo ocurre con las "chirimías" (29) que sustituyen a la música en el mágico momento en que aparece la fuente y sentados alrededor, Virgilio y las Musas.

Los cánticos de éstas en dos ocasiones contribuyen a crear un determinado ambiente en el que los espectadores, admirados por las maravillas que ven, completan el efecto con la música y cánticos que escuchan.

De nuevo las chirimías cierran esta mágica escena.

Teresa Ferrer (30) señala que en el Perseo, la música y el canto acompañan momentos de espectacularidad específica (suena música al cerrarse el templo, cantan las musas al aparecer el carro con Virgilio y la fuente y suenan chirimías cuando desaparece el carro) Lo característico de esta comedia es que la música, en vez de adquirir un carácter lírico, como ocurría en otras comedias mitológicas, adquiere en esta ocasión un carácter militar: con cajas se acompaña el desfile de Acrisio y sus soldados, con toques de "alarma" y trompetas se acompaña el descenso de Perseo a lomos del



Pegaso y su inmediata batalla con el dragón, y de este modo se destaca también el enfrentamiento de Perseo con los caballeros que defienden el castillo de Medusa. La música pone así de manifiesto el carácter, en cierta medida híbrido del Perso, a medio camino entre la fábula mitológica y la comedia de tema caballeresco, con exhibición de un torneo dramático en su seno.

Es evidente que el acto II es muy rico en cuanto a efectos escénicos. El primero (acompañado por la música), consiste en que los actores que representan a Mercurio y Palas descienden por los aires a entregar a Perseo sus dones.

Lope lo indica así: "Bajan con dos tornos" (31)

Posiblemente se empleó el pescante, que ya vimos en la introducción en que consistía y que servía fundamentalmente para el levantamiento y descendimiento de actores desde lo alto.

El mecanismo que se emplea para la escena del castillo con sus cuatro caballeros armados está claramente indicada por Lope: "Echan una fuente que estará asida con sus cadenas, y con barandas pintadas, de una y otra parte, a la puerta del castillo" (32).

Ésta es una de las pocas ocasiones en que no cabe más detalle respecto al recurso utilizado.

Hay otra escena que debe ser la más sorprendente de este acto y que sin embargo, no está indicada con ninguna acotación. Tenemos que entresacarla del diálogo de los personajes y consiste en la fantástica aparición del caballo alado Pegaso y seguidamente de la fuente donde están Virgilio y las Musas:

Perseo: "¡Prodigio extraño!

Celio: De la sangre que humedece  
la tierra, un caballo sale  
con alas de mil colores;  
no hay en los pinceles flores  
que su variedad no iguale"

Perseo: "Por el monte va subiendo,  
y en su cumbre, hacia el Oriente,  
hizo con el pie una fuente;  
su cristal baja corriendo"(33)

Al indicar que el caballo sale "de la tierra", cabe la posibilidad de que ascendiera por el escotillón del tablado.

Para la presencia de la fuente, cabría suponer la utilización de apariencia, sobre todo por la acotación con que termina la escena: "Chirimías y cúbrese" (34)

Lo mismo ocurre con la transformación del rey Atlante en montaña. No hay acotación que lo indique, y sin embargo lo deducimos de la observación de Celio, criado de Perseo: "Todo de robles y espinos

se va cubriendo el peñasco"(35)

Es difícil imaginar como lograrían tal transformación dentro del escenario.

Así pues este acto es uno de los más ricos que hemos visto hasta ahora en cuanto a aparato escenográfico y acotaciones, cumpliendo así a la perfección la espectacularidad que se espera de una comedia mitológica.

Teresa Ferrer (36) nos señala que la Fábula de Perseo configura un tipo de escenario polivalente que nos transporta del templo de Apolo al exterior de la torre de Dánae, y de ésta al interior del palacio de Polidetes, y enseguida al interior del de Medusa, para encontrarnos después en el camino ante el castillo de Medusa y luego en los palacios de Tiro, y acabar finalmente en sus playas. Lo que no quiere decir en este caso que se trata de una puesta de escena sobria. La espectacularidad visual se reparte por toda la obra gracias a determinados mecanismos que operan sobre el escenario acompañando algunas escenas.

Vimos también en la introducción como en este tipo de comedias aparecen gigantes y animales monstruosos en general, que acenturarían el carácter espectacular de las mismas. Pues bien, ésta es la primera comedia mitológica que analizamos donde vemos claramente este ejemplo.

El gigante tiene una breve aparición en este acto y su función es recriminar a Teseo que ha deshecho las guardas del castillo de Medusa. Tiene también un carácter alegórico: es la Porfía, que para Lope podía significar el peor de los cuatro defectos señalados anteriormente y por eso pudo sentir la necesidad de encarnarla en este gran cuerpo.

En el tercer acto nos encontramos la misma falta de indicaciones escénicas que en los demás. Éstas, como siempre, quedan sustituidas por las acotaciones "sale", "vanse", "salgan", etc.

La entrada y salida de personajes parece producirse siempre dentro del mismo marco escénico. Pero ya las últimas escenas en las que Andrómeda, atada a una roca, espera ser devorada por el monstruo que sale del mar, exigen un cambio en la decoración.

En este caso no hay tampoco indicaciones que caractericen la indumentaria de los personajes, pero sí, sin embargo hay indicaciones que demuestran claramente la actitud o situación de algunos personajes. Por ejemplo: "Salgan huyendo, y Fineo, tras ellos, y desnudo, en caballo de caña"(37). Descubren Perseo y Celio a Andrómeda "Atada a una roca" (38). También "Fineo, en caballo de caña y mal armado"(39).

Al igual que en el caso anterior la música queda

sustituida por "Chirimías", en éste, queda sustituida por la acotación "arma" en dos ocasiones.(40).

El ruido provocado por ésta, subraya el efecto sorprendente que supondría ver al actor que encarna a Perseo descendiendo del cielo en un caballo con alas.

Seguramente el artificio empleado para conseguir este número sea el pescante. El diálogo de los personajes también hace que toda la atención recaiga en este fenómeno:

Ismenio: "Que otro caballo viene por el viento.

Fineo: Tú eres el loco en sólo imaginallo.

Arma.

Laura: Señor, vuelve a mirar al cielo atento,  
y verá por el aire un hombre armado"(41).

También se utiliza este sonido (Arma) para destacar el segundo gran artificio escénico de este acto:  
"La sierpe sale echando fuego por la boca, y tocan trompeta y riñe y queda ella tendida" (42).

Esta sierpe, se aviene perfectamente a lo que señalamos sobre la tendencia a mostrar en escena en este tipo de comedias toda clase de monstruos, gigantes y animales, muy significativos para contribuir al ambiente irreal que se quiere representar.

El hecho de "echar fuego por la boca" no haría más

que acrecentar este fenómeno.

La música es el componente imprescindible que pone el toque final efectista. En este caso, como se trata de una batalla, Lope cree más adecuado, lógicamente sustituirla por "tocar trompeta" como hemos observado en la acotación.

Podemos considerar pues a esta comedia como uno de los prototipos en el género mitológico gracias a los recursos escenográficos de los que hace gala, acercando al espectador al mundo irreal y mágico, cercano a los dioses, que se quiere representar.

Para Michael Mac Gaha (43), autor de la única edición crítica que hay publicada sobre una comedia mitológica de Lope, el episodio de la aparición de Pegaso y de la fuente donde se encuentran Virgilio y las Musas, es el escogido por Lope para alabar al rey, a los príncipes, y al duque de Lerma, y es en cierto sentido, el momento climático de la obra.

Señala que el complicado efecto escénico probablemente le fue sugerido a Lope por el desconocido ingeniero, seguramente italiano, que construyó las máquinas para la obra.

Señala también que los efectos especiales empleados por Lope en el Perseo, son en general elementos

expresivos que contribuyen eficazmente al concepto total de la obra. El Perseo mantiene en todo momento el interés del público y conmueve profundamente.

Para Teresa Ferrer (44) la Fábula de Perseo es en principio obra pensada para un público cortesano. Así en la escena 16 del acto II, se alude por boca de Virgilio al concierto matrimonial entre la infanta francesa Isabel de Borbón y el futuro Felipe IV, concierto que no se produjo hasta 1612. Precisamente fue el Duque de Pastrana enviado a París como embajador de España para efectuar las capitulaciones: la corte se hizo lenguas durante mucho tiempo de los 200.000 ducados que había empleado el Duque, en la jornada.

La comedia pues, se podía haber representado en el marco de los festejos por las capitulaciones y de la visita del embajador francés, el Duque de Umena, en agosto de 1612, precisamente cuando finalizaba el luto oficial por la muerte de la reina doña Margarita de Austria y por lo tanto la prohibición de hacer representaciones. También existe la posibilidad de que se representara un poco más tarde.

En 1613, Lope acudía a Ventosilla donde se había de representar una comedia suya por caballeros del Duque de Lerma, y en carta al Duque de Sessa mencionaba la confección de dragones y serpientes. Podría haberse tratado del Perseo que precisamente los exige. Michael

Mac Gaha, basándose en esta noticia se inclina a pensar que efectivamente se trataba del Perseo.

En un documento del 21 de enero de 1615 aparece mencionada una obra de este título que había de ser representada en un corral de Sevilla por la compañía de Pedro Valdés. Hecho éste que, como nos señala Teresa Ferrer, ya fue comentado por Shergold que no era impedimento para continuar afirmando el origen cortesano de la obra.

Algo similar ocurrirá más tarde con el caballero del Sol, de Vélez de Guevara, concebida originariamente como pieza cortesana y representada en la villa de Lerma en 1617, para pasar luego a ser exhibida en un local público.

En principio parece que todo apunta hacia la representación de la obra ante el príncipe Felipe y un público de cortesanos.

A pesar de este principio, Teresa Ferrer se inclina a creer que el Perseo refleja la influencia del teatro de corral, con sus series de escenas autónomas y breves. De hecho el acto III, el de mayor concentración de escenas sueltas, es el que más recuerda temáticamente los conflictos de las comedias de capa y espada, por ejemplo: el caballero que ama a la dama que no le corresponde, pero que a su vez es deseado por la amiga



de la dama, dama a quien a su vez desea un tercer caballero, Perseo.

Conflicto que podía haber dado mucho juego pero que al final queda esbozado para resolverse en un final cómico, la locura de Fineo, que da pie a que Perseo, que ni siquiera le conoce, le devuelva con sus poderes mágicos la cordura.

Del mismo modo que en el acto I se podría haber planteado un conflicto semejante en torno a Lisardo, que ama a Dánae, conflicto que después de quedar esbozado (posible enfrentamiento con el padre, Acrisio, o con Júpiter) se olvida rápidamente, para resolverse en un cuadro espectacular (el del oráculo), o en un golpe de efecto (la carta de Lisardo que vuela por los aires, traspasada con una flecha dorada), sin ninguna funcionalidad en la intriga.

Teresa Ferrer también nos indica (45) que la influencia del teatro de corral en Perseo se hace patente en el tipo de escenario. Y también la influencia de un género de comedia de aparato que cae fuera del ámbito cortesano pero con la que comparte el gusto por la espectacularidad, el género de la comedia de santos. De hecho el Perseo, recibe un tratamiento casi de hagiografía barroca: el planteamiento de la lucha de la virtud contra el vicio está claramente ejemplificado en

el enfrentamiento entre Perseo y Medusa, la lucha con el dragón recuerda la mítica batalla de San Jorge. El Perseo asume temas y motivos de gran tradición cortesana: no sólo ya el tema mitológico, también el caballeresco con el que aparece en ocasiones entremezclado (el momento del torneo del caballero Perseo con los caballeros que defienden el castillo de Medusa). Motivos arrancados de la tradición cortesana son el de los oráculos, las descripciones de las excelencias del locus amoenus, las invocaciones a los dioses, los juegos pastoriles, los personajes que desde Plácida y Vitoriano se quedan dormidos en escena, el amigo consejero (Armando de Lisardo), el gusto por magias y hechizos (el escudo de Atalante..), los debates sobre el amor y el desdén, etc., etc..

Pero también -no hay que olvidarlo para esta autora-, asume motivos de teatro de corral, si bien no desarrollados en toda su plenitud: la historia -sólo planteada- entre Lisardo y Dánae, con carta incluida, o el papel de Celio como criado gracioso de Perseo, por ejemplo.

## EL PERSEO

- (1).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares En Obras de Lope de Vega, Tomo XIV, Madrid, BAE, Sucs de Rivadeneyra, 1966
- (2).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 5.
- (3).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 18.
- (4).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 11.
- (5).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 13.
- (6).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 15.
- (7).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 17.
- (8).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 6.
- (9).- FERRER VALLS, Teresa, Op. Cit. pág 153.
- (10).- FERRER VALLS, Teresa, Op. Cit. pág 159.
- (11).- FERRER VALLS, Teresa, Op. Cit. pág 155.
- (12).- FERRER VALLS, Teresa, Op. Cit. págs. 155-56.
- (13).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 6.
- (14).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 7.
- (15).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 10.
- (16).- FERRER VALLS, Teresa, Op. Cit. pág 160.
- (17).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 20.
- (18).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 20.
- (19).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 21.
- (20).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 25.
- (21).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 25.
- (22).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 22.
- (23).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 22.
- (24).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 34.
- (25).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 27.
- (26).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 28.
- (27).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 33.
- (28).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 27.
- (29).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 33.
- (30).- FERRER VALLS, Teresa, Op. Cit. págs. 158-59.
- (31).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 28.
- (32).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 28.
- (33).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 32.
- (34).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 28.
- (35).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 35.
- (36).- FERRER VALLS, Teresa, Op. Cit. pág 164.
- (37).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 42.
- (38).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 46.
- (39).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 48.
- (40).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. págs. 49-50.
- (41).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 49.
- (42).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 49.
- (43).- VEGA CARPIO, Félix Lope de, La fábula de Perseo o la bella Andrómeda Ed. de M. Mac Gaha, Kassel Edition Reichenberg, 1985, pág. 30.
- (44).- FERRER VALLS, Teresa, Op. Cit. págs. 147-48.
- (45).- FERRER VALLS, Teresa, Op. Cit. pág. 156.

## **EL LABERINTO DE CRETA**

Las acotaciones (por orden), de cada uno de los tres actos de la comedia son los siguientes:

ACTO I

- Salen Minos, rey de Creta; Feniso, capitán y soldados.
- Sale Cila, dama, Vase.
- Sale Polineces.
- Salen Teseo, Albante, y Fineo, criado de Teseo.
- Váyanse y quede Teseo.
- Váyanse y entran Oranteo, príncipe de Lesbos y Ariadna.
- Vase Oranteo
- Sale Fedra, hermana de Ariadna
- Salen Minos, Feniso, soldados y cajas
- Corriendo una cortina se vea en un lienzo pintado el laberinto y el Minotauro dentro.
- Vanse, y salen Oranteo y Lauro.
- Vanse y salen Minos, Ariadna, Fedra, Feniso y Dédalo.
- Salen Teseo y fineo.
- Vase (Minos)
- Vase Teseo y salga Ariadna a Fineo.

## ACTO II

- Sale Teseo, preso.
- Sale Fineo
- Sale Fedra, Ariadna y un alcalde
- Salen Teseo y fineo con una maza, y apártense a un lado los dos, Lauro y Oranteo.
- Salen Fedra y Ariadna en hábito de hombre con capas y espadas.
- Sale Teseo
- Vanse y salen Minos, Oranteo, Lauro y Polineces.
- Sale Feniso
- Sale Polineces
- Vase
- Vase y sale Teseo desembarcando y fineo.
- Huye Fineo y salen Ariadna y Fedra, y dos o tres criados músicos.
- Sentadas ellas y Teseo, cantan
- Llévala en brazos, y Ariadna despierta.
- Sale Fineo.

### ACTO III

- Salen Oranteo, Lucindo y Lauro
- Salen Ariadna de pastorcillo y Diana de labradora.
- Sale Fineo.
- Sale Ariadna.
- Vase Fineo.
- Salen Oranteo, Lauro y cazadores.
- Salen Diana y Doriclea, villanas y Fabio, Florelo y Liseno, vaqueros.
- Quedan solas Doriclea y Ariadna.
- Vanse y salen Teseo y Albante.
- Sale Fedra y deténgale.
- Vanse y salen los pastores al templo, coronados, con la música y mucho regocijo.
- Salen Lauro y Oranteo.
- Corran una cortina y esté en su altar Ariadna con venablo y celada, suelto el cabello.
- Pone la mano sobre la cabeza de Fineo y Doriclea.
- Vanse, y quedan Lauro y Oranteo.
- Salga Lucindo.
- Salen el Rey Minos, Feniso y gente.
- Salen Oranteo, Lauro y gente.
- Toquen (cajas)
- Salen Teseo, Albante y gente.
- Vase.
- Salen Fineo y Ariadna.

En el acto primero faltan las indicaciones escénicas correspondientes que se ven sustituidas por el continuo "sale", "vayánse", etc, de los personajes. Hay constantes referencias a la ciudad que se ha vencido (Atenas) y a la patria de los que dialogan (Creta), pero no está en absoluto indicada la localización espacial de las distintas escenas.

Solamente por las referencias en los diálogos a partir de la acotación: "Sale Fedra, hermana de Ariadna" (1) se puede situar la acción en Creta, y además deducir que los personajes que aparecen al principio del acto (entre los que se encuentra el Rey Minos) regresan de un largo viaje por mar:

Fedra: "¿Con ese cuidado estás?

Luego ¿no escuchas la salva  
que hoy ha hecho el mar al alba?

.....

Fedra: ¿Y si dicen que es el rey?"(2)

En Creta, el escenario sigue siendo siempre el mismo, pero con la consiguiente entrada y salida de personajes que marcan las distintas escenas. La aparición del laberinto de Creta, lugar clave para la obra, se soluciona fácilmente a efectos escénicos mediante el mecanimso de la apariencia: "Corriendo una cortina se vea en un lienzo pintado el laberinto y el Minotauro dentro" (3)



En esta ocasión, Lope no ha visto necesario precisar las características del vestido de los personajes, pero sí indicar su categoría o estatus social, con lo que ya no se indican los signos que se supone seían existir: "Salen Minos, rey de Creta, Feniso, capitán, y soldados" (4), "Sale Cila, dama" (5), "Salen Fineo, criado de Teseo (6), "entra Oranteo, príncipe de Lesbos" (7).

En cuanto a recursos escenográficos, ya hemos visto que lo más señalable es la apariencia, tras la que aparece una panorámica del laberinto, pintada en un lienzo.

Destaca en este acto la ausencia de la música. Es lógico si tenemos en cuenta que siempre iba unida a las apariciones o desapariciones espectaculares, contribuyendo al efecto de sorpresa, y esta apariencia tiene poco de espectacular a comparación de otros recursos.

En el segundo acto seguimos encontrando las rígidas acotaciones "sale", "vanse", etc. de las sucesivas entradas y salidas de personajes, sin más indicaciones escénicas.

Gracias a las referencias en el diálogo podemos suponer que el decorado está compuesto a un lado por una especie de prisión en la que se encuentra Teseo, con el

consabido telón del laberinto al fondo:

Ariadna: "¿Está aquí?

Alcaide: Señora, sí.

Ariadna: Pues ¿En tan obscura parte?

Alcaide: Mandólo el Rey de esta suerte,  
mientras que le dan la muerte" (8).

Pero este lugar fijo de acción tiene que cambiar necesariamente cuando Teseo, después de haber matado al Minotauro huye con las dos hermanas, Ariadna y Fedra, que para ello se han vestido en hábito de hombre.

Lo deducimos por la acotación: "Vánse, y sale Teseo desembarcando y Fineo"(9). A partir de este momento casi toda la acción transcurre en este nuevo espacio, donde Teseo desembarca para dejar abandonada a Ariadna.

El nuevo espacio que se quiere representar es la isla de Lesbos, y una vez más lo sabemos gracias a los diálogos de los personajes:

Fineo: "Esta es la isla de Lesbos?

Ariadna: ¿De Lesbos?

Fineo: ¿De qué te espantas?" (10)

También gracias a una observación de Oranteo, se puede descubrir la estructura típica del escenario de la época:

Oranteo: "De aquesta parte, en rejas y balcones  
la gente mira un hombre de buen talle

que ha entrado en él"(11)

Ya vimos en la introducción como el escenario normal del XVII consistía en una balconada que atravesaba de lado a lado, ventanas y una serie de puertas laterales, por las que entraban y salían personajes.

Estos, no están caracterizados especialmente sino que las indicaciones nos muestran una vez más situaciones o actitudes de los mismos. Por ejemplo: "Salen Teseo y Fineo con una maza, y apártense a un lado las dos, Lauro y Oranteo" (12), "Huye Fineo y salen Ariadna y Fedra" (13), "Sentadas ellas y Teseo, cantan" (14), "Lévala en brazos, y Ariadna despierta"(15).

Únicamente se hace hincapié al indicar el disfraz de Fedra y Ariadna: "Salen Fedra y Ariadna en hábito de hombre con capas y espadas" (16)

Nos encontramos de nuevo con la polémica aparición de la mujer vestida de hombre en una representación de la época al igual que vimos en Las mujeres sin hombres. La única diferencia es que en la comedia citada, las mujeres aparecen con "capa y sombrero de noche", y aquí se sustituye esa indumentaria por las espadas.

En este acto hay música, sobre la que intuimos su pronta aparición a partir de la acotación: "Huye Fineo y salen Ariadna y Fedra, y dos o tres criados

músicos"(17).

efectivamente, tras un breve diálogo entre Teseo, Fedra y Ariadna los criados: "Sentadas ellas y Teseo, cantan" (18).

Este cántico aquí no subraya ningún momento de fantástico espectáculo como en otras ocasiones sino que tiene la clara función de que a su suave son, Ariadna se quede dormida para ser abandonada en la isla.

La misma función parece tener en una de las comedias anteriores: Las mujeres sin hombres , en la que las Amazonas con su cántico (y baile) pretenden agradar a los conquistadores tebanos.

Este acto en sí, ya vimos como no tiene ningún recurso escénico especial.

Pasando ya al acto tercero observamos de nuevo la falta de indicación que nos sitúe la acción espacio-temporal. Se supone que el acto completo se localiza en la isla de Lesbos, pues ya aparece Ariadna, que fue abandonada allí, integrada en la vida de los pastores de esos parajes.

A este mismo lugar acuden más tarde todos los demás personajes, produciéndose la reconciliación final.

En este acto, la caracterización de los personajes

es un poco más explícita. A algunos se les clasifica socialmente: "Salen Oranteo, Lauro y Fabio, Florelo y Liseno, vaqueros" (20). Y estas acotaciones se distinguen perfectamente de aquellas otras en las que aunque aparezcan personajes vestidos de forma humilde, queda claro que pertenecen a un estatus social superior, con lo que nos encontramos de nuevo con el procedimiento del disfraz, tan típico en el teatro de este siglo: "Ariadna de pastorcillo y Diana de labradora" (21).

Pero cuando el disfraz adquiere verdadera importancia en este acto es en el momento en que Ariadna, convencida por los pastores, admite ser disfrazada de Venus para ser la reina en la fiesta de éstos. La acotación es aquí muy precisa: "... Está en su altar Ariadna con venablo y celada, suelto el cabello" (22).

Al no ser reconocida por sus antiguos familiares y amado gracias al disfraz, desarrolla un papel de mediadora, siendo fundamental su intervención para la reconciliación de todas las partes.

Otra indicación concreta en cuanto a indumentaria que encontramos es en la acotación: "Vánse (Fedra y Teseo) y salen los pastores al templo, coronadas, con la música y mucho regocijo" (23).

El "coronados" hace suponer inmediatamente que los pastores se encuentran celebrando una de sus mejores

fiestas, y ya queda claramente sabido al añadir "con la música y mucho regocijo".

Aquí la música tiene la función de acentuar la importancia de este momento, clave para los sucesos posteriores.

La otra ocasión en que aparece la música en este acto es en la acotación "toquen" (cajas) (24), marca la presencia de Teseo en la isla, pieza central del proceso de reconciliación ( la del amado que deja a Ariadna abandonada en la isla para después regresar solícito a sus brazos).

En cuanto a recursos escénicos, el único que se puede destacar en este acto es el de la apariencia: "Corran una cortina y esté en su altar Ariadna con venablo y celada, suelto el cabello" (25).

Teresa Ferrer (26) señala que las acotaciones de escenografía pierden la importancia que obviamente cobraban en las comedias cortesanas de aparato. Son mínimas y remiten a los recursos del escenario tipo de corral: especialmente en lo que se refiere a la utilización de la cortina y el escotillón, o a la indicación de personajes que aparecen en lo alto.

En el Laberinto, la cortina es utilizada dos veces, en la primera se descorre para dejar ver en el foro "un lienzo pintado", que representa un plano del

laberinto, en la segunda, se utiliza como representación de la apertura del templo para la escena del oráculo apareciendo en el foro Ariadna sobre un altar.

Para Teresa Ferrer está claro que esta obra mitológica está más cercana por su construcción textual y escénica al modelo de teatro de corral que al modelo cortesano puro. Y aún así los elementos del mundo cortesano han dejado notable huella en ella. Motivos, escenas, juegos verbales son arrancados literalmente del teatro cortesano. Las escenas de consulta de los oráculos de los dioses, las escenas de baile pastoriles, las escenas de boda, los faunos y villanos correteando por el escenario, los personajes ilustres disfrazados de pastores.

Por todo ello esta autora cree que Lope concibió estas obras como adaptación del género mitológico, de raigambre cortesana, a las condiciones específicas de los corrales en los momentos de resurgimiento del género. Parece acudir también en favor de esta opinión el comentario que Menéndez Pelayo hace en el prólogo de El laberinto de Creta: "En la disposición de la fábula se observa más unidad de la que Lope solía poner en sus piezas mitológicas" (27).

## EL LABERINTO DE CRETA

- (1).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares, en Obras de Lope de Vega, Tomo XIV, Madrid, BAE, Sucs, de Rivadeneyra, 1966, pág 63.
- (2).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 63.
- (3).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 64.
- (4).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 55.
- (5).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 56.
- (6).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 60.
- (7).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 61.
- (8).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 69.
- (9).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 78.
- (10).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 81.
- (11).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 72.
- (12).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 72.
- (13).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 79.
- (14).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 80.
- (15).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 80.
- (16).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 74.
- (17).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 79.
- (18).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 80.
- (19).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 86.
- (20).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 87.
- (21).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 83.
- (22).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 92.
- (23).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 91.
- (24).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 91.
- (25).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág. 92.
- (26).- FERRER VALLS, Teresa, Op. Cit. págs. 176-77
- (27) MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. BAE. pág. 241.



## EL VELLOCIÑO DE ORO

La fecha y circunstancias de representación de esta comedia se infieren de la dedicatoria a doña Luisa Briceño de la Cueva, según señala Menéndez Pelayo (1).

"Esta fábula de Jasón (dice Lope), ni escrita ni presentada en competencia y oposición de la que ilustró con su presencia y hermosura el sol de España, sino representada y escrita para acompañar su fiesta de Aranjuez, la mayor de aquel género que ha visto el mundo... porque como el manto oscuro de la noche recibe tanto honor de las estrellas, así los rudos versos desta fábula del resplandor de las señoras damas que la representaron" (2).

Se trata de la famosa fiesta que para celebrar el cumpleaños del rey Felipe IV se celebró en Aranjuez el 15 de mayo de 1622, y en la cual fueron representadas, por las damas de la reina doña Isabel de Borbón dos coemdias: Las glorias de Niquea, del conde de Villamediana (en que hizo papel mudo la misma reina) y El Vellochino de Oro, de Lope de Vega.

Según Menéndez Pelayo (3) no faltan narraciones de este festejo, pero todas ellas se refieren más bien a la comedia del primer día (la de Villamediana) que a la del segundo.

Según Menéndez Pelayo (4) la segunda comedia

representada (la de Lope) fue dirigida por Leonor Pimentel y sólo sabemos de ella lo que Mendoza nos dejó en un recargado romance que además supone una especie de resumen de la comedia de Lope.

Los últimos versos de este romance:

"Mereció ser competencia  
y sirvió con el suceso  
de luminaria, que tuvo  
hasta en lisonjas extremos  
Dexó engañarse la fama  
de relaciones, fingiendo,  
la novedad desatinos,  
y la ignorancia misterios;  
hasta el accidente mismo  
nos dexó alegría, haziendo  
los donayres experiencias  
de los engaños del pueblo  
alta, celebrados;  
Ansí los años Febeos  
del Sol quedan inmortales,  
ya que no pueden eternos" (5).

Se refieren al accidente del incendio súbito del teatro y a las extrañas voces que entonces corrieron sobre la causa del siniestro, y que según Menéndez Pelayo (6) se hallan consignadas en los viajes de Mme d'Aulnoy y de Van Aarsens de Sommerdick, los cuales no dudan en suponer que el mismo conde de Villamediana, loco de amor

por la reina Isabel, pegó fuego al improvisado escenario para poderla sacar en sus brazos.

Este episodio tan novelesco corre por la época de Lope, lo cual, según Menéndez Pelayo, acaba de rodear de una aureola romántica a esta fábula, pero ya vimos en la introducción como el motivo real de este incendio se debió a la excesiva luminaria que se empleó durante las representaciones.

Esta comedia es la única que no tiene división en actos y está encabezada con el rótulo: LOA FAMOSA.

Pero sabemos que se compone de dos partes por la acotación: "Aquí se divide la comedia, para que descansen, con alguna música, y salgan Jasón, Teseo y Fineo, el rey de Colcos, Medes, su hija, con galas de palacio, y Fenisa, dama" (7).

Las distintas acotaciones que aparecen son las siguientes:

- Tocando un clarín primero, salga una dama a caballo en el Pegaso, que ha de traer una alas a los lados, y ella un tocado de plumas altas, y un manto de velo de plata, bordado de ojos y lenguas, preso en los hombros.
- Sale por otra parte, tocándose chirimías, otra dama a caballo, con un tocado de palmas de oro enlazadas y un manto de plata en los hombros, bordado de palmas.

- Venga por lo alto, en una invención, la Poesía, vestida de dama, con un laurel en las manos y en la cabeza.
- Váyanse la Envidia y la Fama, y diga la Poesía.
- Responda una voz de adentro cantando.
- Vuélvase a subir, y cante la Música este villancico.
- Salen por el mar Helenia y Frixo, sentados en un carnero de oro, diciendo así:
- Abrese un peñasco y salga de él Doriclea, ninfa, sentada en un delfín de plata.
- Salen la Música y las ninfas que puedan, coronadas de corales y perlas, con velos de plata sobre vestidos azules, y ramos de coral y perlas en ls manos, y Frixo y Helenia descienden del carnero de oro.
- Mientras van las ninfas guiando al carnero de oro, que irá sobre sus ruedas, vuelva a cantar la Música.
- Aquí suenan trompetas y cajas, tiros, arcabuces y fuegos, y se abra el templo del dios Marte, donde, sobre otras tantas columnas, se vean retratos de los nueve de la Fama, y en la décima al emperador Carlos V, a caballo, entre diversas armas y despojos, que por todo el templo estén pendientes de velos de plata y lazos de colores; Marte, en medio, armado con plumas, lanza y rodela.
- Ciérrese el templo, y salga, después de haberse tocado las trompetas, el príncipe Fineo en hábito de caza, con un venablo.
- Sale Medea en hábito de caza, por otra parte, con arco y flechas.
- Vase (Medea) .
- Dentro digan Jasón y Teseo.

- Sale Frixo en traje de pastor.
- Salen cajas, banderas y soldados, Jaón y Teseo.
- Aquí se divide la comedia, para que descansen, con alguna música, y salgan Jasón, Teseo y Fineo, el Rey de Colcos, Medea, su hija, con galas de palacio, y Fenisa, dama.
- Váyanse, y queden Medea y Fenisa.
- Sale Helenia, en hábito de serrana, con patenas, corales, sombrero de villana, sayuelo y manteo.
- Vánse, y quede sola Helenia
- Sale Jasón
- Vase Jasón.
- Vase (Medea).
- Sale Frixo.
- Vanse, y con música de cajas, y soldados delante sale Teseo, y Jasón detrás, armado, con una maza al hombro.
- Abriéndose una nube, se vea al dios Marte.
- Envolviéndose Marte en aquella nube dirá Teseo:
- Aquí se descubre un laurel, y en él el Vellochino de oro; a sus pies dos toros echando fuego, y el dragón acomete a Jasón, a quien venza primero, tocando cajas y trompetas.
- Salen cuatro personas armadas de petos y celadas, con muchas plumas, coseletes de un color, y espadas cortas ceñidas, las lanzas plateadas, y dancen el torneo al son de varios instrumentos, y acabado, salgan los toros a Jasón, y él los acometa.
- Salen con sombreros y capotillos de camino Medea y Fenisa, y las damas que puedan acompañándolas.

- Descúbrase la nave con muchas velas y música; pongan en ella las damas, y al hacer las velas salga Fineo con una lanza.
- Salen Helenia y Frixo, el Rey y gente.
- Aquí se descubra con música de chirimías y trompetas la nave, y por lo alto, abriéndose un cielo que baje en una nube, el dios del Amor con dos coronas de rosas, y puesto encima de la gavia del árbol mayor diga así:
- Dando vuelta a la nave se dé fin a la comedia.

Como podemos comprobar, Lope se ha mostrado bastante pródigo en la especificidad y amplitud de las acotaciones.

Lo que no se indica (como otras veces) es el cambio de escena.

Sin embargo las acotaciones que se reiferen a las características del vestido son muy concretas: "Salga una dama a caballo... y ella, un tocado de plumas altas, y un manto de velo de plata, bordado de ojos y lenguas, preso en los hombros"(8), "Sale otra dama a caballo, con un tocado de oro de plumas enlazadas, y un manto de plata en los hombros, bordado de plumas"(9), "Venga la Poesía...con un laurel en las manos y en la cabeza"(10), "Salen la Música y las ninfas... coronadas de corales y perlas, con velos de plata sobre vestidos azules, y ramos de coral y perlas en las manos"(11) "...Marte, en medio, armado con plumas, lanza y rodela"(12), "El príncipe

Fineo, en hábito de caza, con un venablo" (13), "Sale Medea en hábito de caza, con un venablo" (14).

"Sale Frixo, en traje de pastor" (15), "Sale Helenia, en hábito de serrana, con patenas, corales, sombrero de villana, sayuelo y manteo"(16), "Salen cuatro personas armadas de petos y celadas, con muchas plumas, coseletes de un color, y espadas cortas ceñidas, las lanzas plateadas y danzen el torneo.."(17)

Hay un ejemplo en el que se especifica que el vestido utilizado es "de camino": "Salen con sombreros y capotillos de camino Medea y Fenisa" (18).

Podemos observar que esta comedia es el típico ejemplo del género mitológico donde se da una exuberancia y lujo en el vestido para significar personajes irreales.

Hasta ahora, es la más lujosa representación que hemos señalado. Cabe suponer que en este tipo de puestas en escena se derrochaba dinero, tanto por parte de los nobles como procedente de la bolsa real, con estos espectaculares efectos visuales que los corrales nunca hubieran podido permitirse.

Al ser Lope, en esta ocasión, tan específico en sus indicaciones casi no hace mayor comentario; pero pasemos a ver brevemente los recursos escenográficos empleados: Son uno de los aspectos más importantes de la



obra y saltan a la vista aún en una simple ojeada de ésta.

Las apariciones y desapariciones, vuelos, despliegue de vestidos de mil colores, combates, soldados bien armados y toque de cajas y trompetas, aparecen como mágicos elementos que seguramente debieron deslumbrar a los espectadores asistentes.

Esta gran riqueza tramoyística, que parece el antecedente de las famosas comedias de magia del XVIII, se da ya desde el primer acto al aparecer una dama (la fama) en el Pegaso "con unas alas a los lados, y ella un tocado de plumas altas y un manto de velo de plata, bordado de ojos y lenguas, preso en los hombros" (19).

Si nada más abrir el telón el espectador ya se encuentra con este espectáculo, se le dan todas las facilidades para situarse desde el primer momento en un contexto mágico.

La segunda dama que sale a escena y que ya hemos visto que es la envidia, sale con un atuendo parecido siendo un nuevo motivo de asombro. Además, esta segunda aparición se hace "tocándose chirimías", para que sea más apoteósico.

Seguidamente, aparece en el escenario, la Poesía volando: "Venga por lo alto en una invención, la Poesía,

vestida de dama, con un laurel en las manos y en la cabeza"(20).

La poesía se va del escenario volando de nuevo y llamando a su hermana la Música, que inmediatamente canta un villancico con acompañamiento de instrumentos; es un espectáculo total para la vista y el oído de los espectadores.

Casi sin interrupción, aparece otra insólita escena: la de Frixo y su hermana navegando por el mar a lomos de un carnero de oro.

Por si esto era poco, en medio del mar surge un peñasco que se abre y de él sale la ninfa Doriclea sentada en un delfín de plata.

Tras un gran despliegue de ninfas que aparecen y desaparecen inmediatamente cuando Frixo y su hermana tocan tierra, nos encontramos con otro gran espectáculo cuando se dirigen al templo de Marte: "Aquí suenan trompetas y cajas, tiros, arcabuces y fuegos, y se abra el templo del dios Marte, donde, sobre otras tantas columnas, se vean nueve retratos de los nueve de la Fama... Marte en medio, con plumas, lanza y rodela" (21).

A medida que avanza la obra, la propia situación exige la introducción de nuevos elementos fantásticos; así cuando se acerca el momento culminante en que Teseo

tiene que vencer a los toros y al dragón que guarda el vellocino, aparece Marte para ayudar a Jasón "Abriéndose una nube"(22).

Lope no escatima los elementos que puedan hacer esta obra más espectacular y atractiva, y así sobre el propio escenario: "Se descubre un laurel, y en él el vellocino de oro; a sus pies dos toros echando fuego, y el dragón acometa a Jasón, a quien venza primero tocando cajas y trompetas"(23).

La escena final no podía tener menos colorido para dejar la misma impresión en el ánimo de los espectadores que al principio:

"Aquí se descubra con música de chirimías y trompetas la nave, y por lo alto, abriéndose un cielo que baja en una nube, el dios del Amor con dos coronas de rosas, y puesto encima de la gavia del árbol mayor, diga así..(24).

Lope completa el último efecto visual con la nave que conduce a los protagonistas perdiéndose en el horizonte poco a poco.

La música aparece también frecuentemente en la comedia, y es elemento esencial que subraya las escenas más importantes, acompañando a la impresionante tramoya.

Hay otras comedias mitológicas donde la tramoya es también importante como en El Perseo, como vimos, pero

El Vellochino de oro es sin duda la comedia de las de este tipo donde la tramoya se convierte en elemento fundamental y caracterizador de este género de comedias.

Los procedimientos empleados serían los que hemos visto otras veces: tramoya, escotillones, pescante, nubes, etc.

Othón Arróniz (25) nos señala respecto a la escenografía de esta comedia que para la representación palaciega de El Vellochino de Oro, de Lope de Vega, efectuada en Aranjuez en 1622 fue llamado especialmente el capitán Fontana, ingeniero y superintendente de las fortificaciones de Nápoles, como ya vimos, con el fin de que construyese la escenografía de la comedia. Basándose en una descripción del Fénix castellano, Lisboa, 1690, págs. 426-445, dice: "Formábase una montaña de cincuenta pies de latitud y ochenta de circunferencia -cuenta don Antonio de Mendoza- que se divide en dos, y con ser máquina tan grande, la movía un solo hombre con mucha facilidad...cubrió de improviso la montaña todo el teatro y volvióse luego a abrir aquella máquina al son de los instrumentos y, con novedad no esperada, lo que fue monte y edificio vimos convertido en bellísimos jardines, con flores y fuentes naturales, tan ingeniosamente y con tanta presteza transformadas que, con ser mucho el artificio, se dio la admiración a la brevedad".

## EL VELLOCINO DE ORO

- (1).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares en Obras de Lope de Vega, Tomo XIV, Madrid, BAE, Sucs, de Rivadeneyra, 1966, pág 244.
- (2).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 101.
- (3).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 245.
- (4).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 248.
- (5).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 253.
- (6).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 254.
- (7).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 117.
- (8).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 103.
- (9).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 104.
- (10).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 105.
- (11).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 108.
- (12).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 110.
- (13).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 111.
- (14).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 111.
- (15).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 114.
- (16).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 121.
- (17).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 130.
- (18).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 131.
- (19).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 103.
- (20).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 105.
- (21).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 110.
- (22).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 129.
- (23).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 130.
- (24).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 132.
- (25).- ARRONIZ, Othón, La influencia italiana... Op. Cit. pág 266.

**EL MARIDO MAS FIRME**

Las acotaciones por orden que aparecen en cada uno de los tres actos de la comedia que analizamos son los siguientes:

### ACTO I

- Salen Aristeo, príncipe de Tracia y Camilo.
- Vase Camilo
- Sale Eurídice, ninfa, vestido corto, velos de plata, pluma, calzadillos antiguos con listones y Fílida labradora.
- Vase Aristeo
- Salen Orfeo y Fabio, un galán y otro criado.
- Salen los músicos, baile, pastores y pastoras.
- Vanse cantando.
- Salen Fílida y Eurídice.
- Vanse Orfeo y Fabio.
- Sale Claridano, pastor viejo, y Aristeo, galán de labrador.
- Vase Eurídice y Fílida, y salen Claridano y Aristeo.
- Vase Claridano.
- Sale Eurídice.
- Vase Aristeo.
- Sale Fílida.
- Vase Eurídice.
- Sale la boda: Frondoso y Claridano, viejos; Eurídice y Orfeo de las manos, Dantea y los músicos.
- Sale Fabio.
- Caiga por dos cordeles el retrato de la que hiciere la

Eurídice, así, en pie, arrimado al vestuario.

- Vanse todos y queden allí Aristeo y Fílida

- Tórnese el retrato a su lugar.



## ACTO II

- Sale Eurídice y Fílida
- Vase.
- Salen Orfeo y Fabio
- Vanse Eurídice y Orfeo
- Sale Aristeo
- Vase Fabio y sale Fílida
- Vase Aristeo
- Salen Eurídice y Dantea.
- Vase y salen Aristeo y Camilo.
- Vase Camilo, y salen Eurídice y Fílida.
- Vase Fílida.
- Sígala, y Eurídice salga por la otra parte.
- Haga que corre
- Caiga.
- Salen Fabio y Orfeo.
- Vase (Aristeo).

### ACTO III

- Salen Fabio, Celio, Tirsi y Dantea
- Todos huyen. Fabio queda y sale Orfeo.
- Vase Fabio.
- Sale Fílida.
- Sale Fabio graciosamente de camino, con unas alforjas, una lancilla.
- Vase Fabio.
- Salen Claridano y Aristeo.
- Vase (Claridano)
- Vanse.
- Salen Orfeo y Fabio.
- Vase (Orfeo)
- Córrase una cortina y véase Proserpina en una silla, velos de plata negros, cetro y corona.
- Sale Radamanto.
- Albante, un capitán y soldados.
- Sale Orfeo sin volver la cabeza, hablando con Eurídice, y ella detrás con un velo de plata sobre el vestido.
- Por el escotillón del teatro, o con otra invención, se le desaparezca.
- Fabio dentro.
- Sale Fabio por donde se fue Eurídice.
- Salen Aristeo y Camilo con espadas, defendiéndose de Albante, el capitán y soldados, Claridano y Fílida de por medio.

En el primer acto las acotaciones "sale", "vanse",

etc., sustituyen una vez más las indicaciones escénicas que señalarían el lugar. Sabemos que la acción se sitúa en un lugar lejano a la patria de Aristeo, que es Tracia por la acotación: "Salen Aristeo, príncipe de Tracia, y Camilo"(1), a la que sigue el diálogo de Camilo y Aristeo:

Aristeo: "Ya reino en aquesta tierra

Camilo: Luego, ¿no piensas volver?

Aristeo: Más hubiera menester

volver en mí que a mi tierra" (2)

Las indicaciones para caracterizar a los personajes son escuetas: "Aristeo, príncipe de Tracia"(3) "un galán y otro criado" (4), "Salen los músicos, pastores y pastoras"(4), "Sale Claridano, pastor viejo y Aristeo, galán de labrador" (5), sin que se precisen los signos que sin lugar a dudas debían existir.

Otras veces las acotaciones sirven para indicar situaciones o actitudes de los personajes: "Sale la boda: Frondoso y Claridano, viejos; Eurídice y Orfeo de las manos, Dantea y los músicos" (6)

La única ocasión en que las características del vestido son más específicas, es en la descripción de la ninfa Eurídice: "sale Eurídice, ninfa, vestido corto, velos de plata, plumas, calzadillos antiguos con listones"(7). Esta acotación es un claro ejemplo de como la comedia mitológica presenta unas características

diferenciadoras respecto a otros tipos de comedias.

El marcado decoro de aparecer las mujeres en escena en las representaciones de la época contrasta grandemente con este "vestido corto" que presenta la ninfa.

Para Teresa Ferrer (8) es significativo que Lope sea conciso cuando se refiere a vestuario muy tipificado dentro del teatro de corral, y que señala incluso, en ocasiones, dentro de un código preestablecido, el tipo de personaje más que la definición de su vestuario, mientras se extiende más cuando se trata de personajes no tan habituales en el teatro de corral (ninfas, dioses...) Por ejemplo en el marido, Lope ofrece acotaciones como ésta: "Orfeo, galán, Fabio, criado" o "Frondoso y Claridano, viejos", o ésta "Fabio graciosamente de camino". Acotaciones que contrastan con estas otras, más elaboradas: "Sale Eurídice, ninfa, vestido corto, velos de plata, plumas, calzadillos antiguos con listones" o "Proserpina, en una silla, velos de plata negros, cetro y corona".. etc., como ya vimos.

La música y cánticos están muy presentes en este acto, subrayando los momentos claves de la acción. Por ejemplo la aparición en escena de Orfeo, protagonista, y su criado: "Salen los músicos, baile, pastoras y pastores (9), poco después "Vanse cantando" (10), cuando ya estos pastores han hecho sus enigmáticas consultas a

Orfeo.

Otro momento clave de este acto es la boda de Orfeo y Eurídice. En este acontecimiento tampoco podía faltar la música "Eurídice y Orfeo de las manos, Dantea y los músicos" (11).

El único efecto especial de este acto consiste en el retrato de Eurídice que "caiga por dos cordeles, así, en pie, arrimado al vestuario" (12) sin más complicación y un poco más adelante: "Tórnese a su lugar" (13).

El segundo acto, como podemos ver por las acotaciones, es mucho más parco en las indicaciones que el anterior. Es continua la aparición de personajes que "salen", "vanse", etc.. Estos personajes aparecen nombrados sin más, no hay ningún tipo de caracterización.

Tan sólo hay indicaciones para señalar alguna de las situaciones por las que atraviesan los personajes: "Eurídice salga por la otra parte" (14) "haga que corre", "Caiga" (15).

Suponemos que la serpiente que muerde a Eurídice (causa de su muerte) no aparece en escena, sino que Eurídice en el suelo, pone en conocimiento del público este hecho por medio de sus exclamaciones:

¡Ay triste! ¡Ay de mi! (16)

.....

¡El pie me ha mordido un áspid!

¡Ya discurre su veneno

al corazón! ¡Muerta soy!" (17)

Por otra parte en este acto no se indica presencia de la música ni de ningún recurso escenográfico en especial.

En cuanto al acto III, encontramos las mismas características respecto a indicaciones escénicas que en los dos primeros actos. La escena en la que se intenta representar el infierno queda fácilmente solucionada por medio de la apariencia.

No hay una caracterización muy especial de los personajes en general. Tan sólo la observamos en las siguientes acotaciones: "Sale Fabio graciosamente de camino, con unas alforjas, una lancilla" (18) donde se indica aquí "traje de camino", y también en "Véase Proserpina en una silla, velos de plata negros, cetro y corona"(19), elementos que la hacen significar perfectamente como diosa de los infiernos.

Eurídice, que como vimos en el primer acto aparecía con un traje típico que la caracteriza como ninfa, aquí lleva "un velo de plata sobre el vestido"(20), que en este caso ayuda a colocar a este personaje en un mundo irreal (infierno) que difiere del

que hemos estado viendo hasta ese momento.

En cuanto a recursos escenográficos, destaca en este acto el recurso de la apariencia como ya vimos: "Córrase una cortina y véase Proserpina en una silla" (21), y también el escotillón, como el mismo Lope indica en su acotación: "Por el escotillón del teatro, o con otra invención, se le desaparezca" (22). se refiera a la vuelta al infierno de Eurídice a consecuencia de la imprudencia de su marido de mirar hacia atrás.

Curiosamente en este acto no hay música, quizá sea porque no hay que subrayar ningún efecto espectacular. Las escenas son más bien tristes, después de haber bajado Orfeo al infierno a rescatar a su esposa y no haberlo conseguido.

Teresa Ferrer (23) señala esta obra como dentro del grupo de las mitológicas que se acercan más al teatro de corral que al cortesano y esto debido primordialmente a la intriga que adquiere una importancia decisiva en el modelo de teatro pobre escenográficamente frente al modelo cortesano de aparato. A su modo de ver, el único desliz que se observa en cuanto a la intriga en el marido más firme es la historia de Albante, que aunque no llega a ser independiente por sí misma, viene a resultar postiza al final del acto III, apareciendo como usurpador del trono de Aristeo y como hermano de Fílida, cuya honra viene a defender al enterarse de que Aristeo había sido

albergado en su casa por Felicio, padre de Albante y Fílida, y presuponiendo con ello que su honor está en entredicho.

Sin embargo Lope intenta encajar este enredo advenedizo en la acción global, primero anunciando desde el principio del acto la usurpación del trono por Albante y reconvirtiendo después este conflicto en un conflicto de honra, con lo que abre una nueva expectativa, la del posible emparejamiento de Aristeo con Fílida, fracasado su objetivo de conseguir a Eurídice. En este caso parece incluso que el tema mitológico por sí mismo no adquiere el papel protagonista a la hora de urdir la intriga.

En el marido más firme la acción-marco no es la hazaña mitológica de Orfeo descendiendo a los infiernos sino el deseo de Aristeo, de conseguir a Eurídice - también invención de Lope-.

Para esta autora en El marido...., las acotaciones de escenografía pierden la importancia que obviamente cobraban en las comedias cortesanas de aparato. Son mínimas y remiten a los recursos de escenario tipo de corral: especialmente a lo que se refiere a la utilización de la cortina y el escotillón, o la indicación de personajes que aparecen en lo alto.

En esta comedia la cortina, como vimos, al ser descorrida permite la visión de Proserpina en su silla,



y con la del "escotillón del teatro o de otra invención" se hacer desaparecer a Eurídice y hacer aparecer a Fabio. Hay que añadir algún efecto "mágico" como el del retrato de Eurídice, que está colgado en el lienzo del vestuario, y cae y vuelve a subir sujeto por unos cordeles; o el del barco negro que da la vuelta con Orfeo y un barquero.

### EL MARIDO MAS FIRME

- (1).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares, en Obras de Lope de Vega, Tomo XIV, Madrid, BAE, Sucs, de Rivadeneyra, 1966, pág 139.
- (2).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 139.
- (3).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 139.
- (4).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 143.
- (5).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 149.
- (6).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 153.
- (7).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 141.
- (8).- FERRER VALLS, Teresa, Op. Cit. págs 175-176.
- (9).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 144.
- (10).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 146.
- (11).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 153.
- (12).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 153.
- (13).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 153.
- (14).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 166.
- (15).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 167.
- (16).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 167.
- (17).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 173.
- (18).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 177.
- (19).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 180.
- (20).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 180.
- (21).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 177.
- (22).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 182.
- (23).- FERRER VALLS, Teresa, Op. Cit. 172-177.

**LA BELLA AURORA**

Las distintas acotaciones de los tres actos de que se compone la comedia son los siguientes:

### ACTO I

- Salen Céfaló, de camino y Floris
- Salen Fabio y Elisa, criados
- Salen el Príncipe de Tebas, Doristeo, de caza y Perseo, privado suyo.
- Salen Céfaló y Fabio
- Salen la ninfa Aurora y Belisa, con arcos, velos y baqueros.
- Salen dos villanos: Julio y Anteo.
- Salen Céfaló y Fabio con venablos
- Escóndense.
- En echándose, salgan Aurora y Belisa.
- Salen el príncipe Doristeo y Perseo, de noche.
- Elisa /en voz alta) y Floris (lo mismo)
- Salen Fabio y Belisa
- Salen Céfaló y Aurora.
- Vase Céfaló.
- Toquen una caja.
- Salga un gigante por un hueco del teatro.
- Métese por donde salió.

## ACTO II

- Salen el príncipe Doristeo y Perseo.
- Salen Floris y Elisa
- Salen Céfaló y Fabio
- . Entren Belisa y Aurora
- Salen Floris, Elisa y Fineo
- Floris lea
- Váyase Fineo
- Salen en hábito de mercaderes, Céfaló y Fabio, con una caja.
- Quítese la capa Céfaló, y diga sacando la espada.
- Váyanse los dos.
- Diana y Aurora. Diana en hábito de diosa, con arco.
- Floris huyendo.
- Salen el príncipe, Perseo y cazadoras.
- Entrense y salga Fabio
- Entre Céfaló
- Aurora entre
- Dentro diga "Aurora".
- Floris entra con Elisa
- Las dos huyendo, se pongan en dos tramoyas que estarán en dos partes del lienzo del vestuario, y, dando la vuelta, al abrazarlas se hallarán con dos sátiros muy feos en los brazos.
- Vuelvan a dar la vuelta y queden solos.

### ACTO III

- Salen Floris y Céfalo
- Abrácense
- Diana y Aurora y Diana con un dardo dorado
- Váyanse (Aurora y Floris)
- Salen Felicio y Anteo, villanos
- Entra Fabio
- Váyanse
- Entre Aurora con Belisa, y traigan dos fuentes de plata con flores, y debajo, en una de ellas, harina y en la otra humo.
- Levante el rostro del plato de la harina todo blanco.
- Alce la casa llena de humo
- Váyanse las dos
- Doristeo y Perseo y su gente
- Felicio y villanos con chuzos
- Salen Floris y Céfalo.
- Entre huyendo Fabio tiznado
- Váyanse. Váyase.
- Entre Céfalo y Fabio
- Belisa entre. Váyase Floris.
- Salen Céfalo, con el dardo y Fabio.
- Váyase
- Váyase Belisa.
- Siéntese Céfalo.
- Sale Floris
- Salga Floris con otro dardo atravesado, que le habrán puesto entretanto que estaba escondida, de la misma

manera, terciado de azul y oro.

- El príncipe Doristeo, Perseo, Aurora, Belisa, Felicio y todos.

Como ya viene siendo habitual en estas comedias, las acotaciones "salen", "vase", sustituyen a las indicaciones escénicas que localizarían la escena espacio-temporalmente, o bien el simple nombre de los personajes: "Elisa", "Céfalo", etc..

A través de los diálogos de los personajes podemos deducir que los hechos transcurren en el mismo espacio, si exceptuamos la escena en que Elisa y Floris están en su casa y viene Doristeo por la noche a verlas. De nuevo lo deducimos por el diálogo de los personajes:

Elisa: "¿Quién llama a tales horas?

Doristeo: Mandad señora que abran la puerta.

Floris: No será posible

Céfalo ausente" (1)

Esta escena sería fácilmente representable solo con colocar cualquier tabique artificial que marcara el espacio de separación de la casa, dentro del mismo marco como se venía dando hasta ese momento.

Lope se muestra parco en esta ocasión en cuanto a las acotaciones referidas a la indumentaria. Únicamente en la acotación: "Salen la ninfa Aurora y Belisa, con arcos, velos y vaqueros" (2). Se muestra un poco más

explícito.

Lo que suele indicar siempre es la categoría social a la que pertenece el personaje : "Salen el príncipe de Tebas, Doristeo, de caza y Perseo, privado suyo" (3). "Salen dos villanos: Julio y Anteo" (4), y ya con esto inmediatamente suponemos la diferencia en el vestido de un tipo u otro de personaje.

Otra de las acotaciones nos indica traje de camino: "Salen Céfalo, de camino , y Floris" (5), y otro momento del día: "Salen el príncipe Doristeo y Perseo, de noche" (6).

En este acto no percibimos el empleo de ningún recurso escenográfico en especial, pero sí la aparición (tan típica de este género de comedias) de un gigante, que como el mismo Lope indica: "Salga por un hueco del teatro" (7), refiriéndose claramente al escotillón.

Aquí, la música es sustituida por "Toquen una caja"(8), en el mismo momento en que aparece el gigante, subrayando así su carácter espectacular, como hemos visto en todas las demás ocasiones.

En el acto II, las acotaciones "entren", "salen", etc., siguen sustituyendo a las indicaciones más precisas del lugar de acción, aunque deducimos que no hay apenas innovación, y el marco para las distintas escenas sería



el mismo a lo largo de este acto.

Las características de la indumentaria si que están esta vez un poco más especificadas: "Quítese la capa Céfalo, y diga sacando la espada" (9), "Diana en hábito de diosa, con arco" (10), y por último: "Salen en hábito de mercaderes, Céfalo y Fabio, con una caja" (11).

En esta ocasión descubrimos el uso del disfraz, fundamental para el desarrollo de este drama: Céfalo quiere probar la fidelidad de su esposa, y para ello se disfraza de mercader, no siendo así reconocido.

En cuanto a recursos escenográficos, el uso de la tramoya es clarísimo en una escena, además de estar indicado específicamente por el propio Lope: "Las dos, huyendo (Floris y Elisa) se pongan en dos tramoyas que estarán en dos partes del lienzo del vestuario, y, dando la vuelta, al abrazarlas se hallarán con dos sátiros muy feos en los brazos" (12), y también la siguiente acotación: "Vuelvan a dar la vuelta, y queden solos" (13).

Ya vimos como la tramoya no servía para las simples apariciones y desapariciones sino para el cambio de una cosa por otra, y aquí viene como anillo al dedo para que Fabio y Céfalo, como por arte de encantamiento, se vean cambiados en un momento por dos feos sátiros.

En este tercer acto destaca la minuciosidad con que Lope describe algunos objetos: "Aurora con Belisa traiga dos fuentes de plata con flores, y debajo, en una de ellas harina y en la otra humo"(14), y también algunas situaciones, incluida su puesta en escena: "Sale Floris con otro dardo atravesado, que le habrán puesto entretanto que estaba escondida, de la misma manera, terciado de azul y oro" (15). Esta minuciosidad, está en oposición con la falta de indicaciones que nos sitúen la acción espacio-temporalmente, como venimos observando hasta este momento.

Las características indicadoras de la indumentaria son prácticamente inexistentes, pero sí que indican la categoría social (de la que se deduce el aspecto): "Salen Felicio y Anteo, villanos" (16), y también aquellas que indican situaciones o aspectos muy concretos: "Levante el rostro del plato de la harina y todo blanco" (17), "Alce la cara llena de humo" (18), "Entre huyendo Fabio tiznado"(19).

En este acto observamos en las acotaciones la insistencia con que se hace referencia al dardo que mató a Procris (Floris en la comedia). Es el elemento quizá más importante por significar las funestas consecuencias de unos celos infundados: "Diana, con un dardo dorado"(20), "Sale Céfalo, con el dardo y Fabio" (21), "Sale Floris con otro dardo atravesado" (22).

En este acto no parece utilizarse ningún recurso escénico en especial. La única escena un poco más embarazosa era la puesta en escena de la muerte de Floris, y ya vimos en la acotación como Lope resuelve fácilmente este problema.

Por otra parte, no hay nada que indique la presencia de la música. Se supone que al no haber efectos especiales ni escenas espectaculares, no se necesitaría la contribución mágica de ésta.

Una vez más acudimos a Teresa Ferrer (23) que intenta englobar esta comedia como la última de las mitológicas de Lope que se acerca más al mundo de corral que al cortesano; buena prueba de ello es que el tema mitológico, como hemos visto anteriormente no adquiere el papel protagonista a la hora de urdir la trama sino que en la bella Aurora, es precisamente el deseo ilícito de Doristeo el desencadenamiento de toda la acción mientras que éste no aparece ni en Ovidio, para quien la causa de la catástrofe es el amor primero y la venganza después, tras ser rechazada, de Aurora, que había raptado a Céfalos, como tampoco aparece en el Céfalos de Corregio.

Por último, habría que señalar que dentro de este grupo de comedias que nos ocupan, la bella Aurora, es obra que muestra una mayor elaboración escénica, aunque sin alcanzar las cotas de espectacularidad de las piezas cortesanas. Utiliza "lo alto" del vestuario en dos

ocasiones, un gigante sale y vuelve a entrar por el "hueco del teatro" y son utilizados dos tornos como se indica en la acotación de Fabio y Céfalo que ya señalamos.

En todas ellas sin embargo, el tipo de escenario es polivalente: son frecuentes y rápidos los cambios de un espacio a otro, de la selva a la ciudad y de interiores a exteriores.

Para esta autora la comedia revela en su análisis que está más próxima por su construcción textual y escénica al modelo de teatro de corral que al modelo cortesano puro.

### LA BELLA AURORA

- (1).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares, en Obras de Lope de Vega, Tomo XIV, Madrid, BAE, Sucs, de Rivadeneyra, 1966, pág 199.
- (2).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 192.
- (3).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 190.
- (4).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 193.
- (5).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 187.
- (6).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 198.
- (7).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 203.
- (8).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 203.
- (9).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 214.
- (10).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 214.
- (11).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 212.
- (12).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 220.
- (13).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 220.
- (14).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 225.
- (15).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 236.
- (16).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 223.
- (17).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 226.
- (18).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 226.
- (19).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 230.
- (20).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 222.
- (21).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 234.
- (22).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 234.
- (23).- FERRER VALLAS, Teresa.. Op. Cit. págs 168-177.

**EL AMOR ENAMORADO**

En esta comedia de El Amor Enamorado nos volvemos a encontrar el mismo aparato y vistosidad que caracterizan a las comedias más clásicas del género como hemos visto en El Perseo y El vellocino de Oro.

Según Menéndez Pelayo (1), del final de esta obra se infiere que fue fiesta de palacio, representada delante de Felipe IV:

".. Y aquí  
divino planeta cuarto,  
luna, madre de otro sol,  
que gocéis por muchos años,  
dé fin en vuestro servicio  
el Amor enamorado" (2).

Pasemos a ver las acotaciones de cada acto, que en este caso reciben el nombre de "jornadas".

## JORNADA I

- Sale sirena, ninfa, huyendo.
- Sale Alcino, labrador, galán.
- Salen Dafne, ninfa, Silvia y Bato, villanos rústicos.
- Tropezando los unos en los otros huyen, quedando Bato en el suelo.
- Sale Febo con su arco y flechas.
- Salen Aristeo, príncipe de Tesalia y Corebo, criado.
- Descúbrese el río Peneo en su gruta.
- El se va por una parte (Aristeo) y Dafne entra por otra y Silvia.
- Baje Venus
- Se van.
- Sale Cupido con arco y flechas: haréle mujer, en hábito corto y bizarro.
- Salen Febo y Bato.
- Sale la sierpe echando fuego.
- Salen Dafne, Sirena , Silvia y Alcino-
- Sale Febo con la cabeza.
- Dentro relinchos; pastores y pastoras, con instrumentos, cantando y bailando, y Cupido detrás de ellos.
- El templo se abra, y se vea Diana en el altar con un venablo y un perro al lado, como lo pintan.
- Todos se van cantando; quedan Febo y Cupido.



## JORNADA II

- Salen Venus y Cupido.
- Dentro ruido de pastores, y sale Bato.
- Todos los pastores de fiesta, con instrumentos, y Febo detrás coronado de roble, y Dafne y Sirena, de flores.
- Habla Bato con el Amor, y no le ve.
- Tira dos flechas a Dafne y a Febo.
- Entrense todos cantando, y Febo detenga a Dafne.
- Vase.
- Cupido se le pone delante.
- Vase.
- Salen Dafne y Sirena.
- Vase.
- Sale un ciervo por una puerta del teatro.
- Va tras él, y vuelve a salir por la otra parte.
- Por donde el ciervo desaparece sale Febo.
- Salen Bato y Silvia.
- Vanse.
- Sale Dafne huyendo.
- Febo dentro, como que viene de lejos.
- Sale Febo.
- Váyase Dafne, arrimando a la transformación.
- Transformándose en laurel.
- Dafne en el árbol.
- Sale Bato.
- Vase subiendo por el monte.
- Vase-

- Por lo alto un carro de plata; Diana sentada en él con una media luna en el tocado.
- Pasa el carro lo demás del teatro por lo alto y acabe aquí la jornada.

### JORNADA III

- Sale Cupido
- Sale Febo.
- Vase
- Sale Venus.
- Salen Sirena y Silvia.
- Vase.
- Voces de pastores, con silvos y estadillos de hondas.
- Salga Bato con pellejo de lobo atado al pescuezo, que le cubre las espaldas, y la cabeza metida por la suya.
- Sale Cupido.
- Salen Silvia y Alcino.
- Estará de pies Sirena en la trampa del teatro y al abrazarse los dos, se hundirá Sirena.
- Dentro Sirena.
- Salga una fuente de agua hacia arriba.
- Vase (Alcino).
- Sale Bato.
- Sale una llama de fuego.
- Cae un lienzo de lo alto en forma de palacio, que dejándolos en el teatro a los dos, cubre todo el monte.
- Salen Cupido y Sirena y criados que les ponen sillas.
- Baja Diana por el aire.
- El palacio se sube arriba y queda descubierto el monte.
- Huyen los dos. Vase (Cupido)
- Salen Febo y Diana
- Salen Liseno, viejo, padre de Sirena y Alcino.
- Abriéndose el templo de Diana, se ve a Sirena en él.

- Los pastores y pastoras salen con instrumentos, y silvia y Bato.
- Cantan los músicos.
- En este baile y relinchos entren Venus y Cupido y los apartan.
- En este ruido baje en una águila Júpiter.

De nuevo, en este primer acto, nos encontramos con las rígidas acotaciones: "salen", "se van", que sustituyen a las indicaciones espacio-temporales.

Sólo parece haber un cambio en el marco de la acción a partir de la acotación: "descúbrase el río Peneo en su gruta" (3). (sin que se nos especifique como está representado este río en escena), y también otro cambio del espacio en la penúltima escena: "El templo se abra, y se vea Diana..." (4).

Las indicaciones de los personajes que aparecen en escena se refieren más bien a la categorización social de los mismos, con lo cual ya no se precisa más detalle, pues inmediatamente deducimos su aspecto: "Sale Sirena, ninfa, huyendo" (5), "Sale Alcino, labrador, galán" (6), "Silvia y Bato, villanos rústicos"(7).

Más que hacer hincapié en la indumentaria de los personajes, se hace en la de los objetos que transportan y que los caracterizan: "Sale Febo con su arco y

flechas" (8). "Salea Cupido con arco y flechas" (9); aunque también hay excepciones: "Haréles mujer en hábito corto y bizarro" (10), con lo que comprobamos lo que se dijo acerca de que la comedia mitológica presenta una manera especial en cuanto al vestuario de los personajes, respecto a otro tipo de comedias, y que a veces rompe incluso con el decoro de la aparición de mujeres en escena según el concepto de la época.

La puesta en escena de algunos personajes, parece inspirarse en las representaciones iconográficas que existían sobre los mismos, como se deduce claramente de la acotación: "... Se vea a Diana en el altar con un venablo y un perro al lado, como la pintan" (11).

En cuanto a recursos escenográficos, ya vimos que no hay ninguna indicación sobre como se representaría en escena el río Peneo y su gruta. Podemos suponer que este río estaría encarnado por un personaje, vestido de una manera muy determinada, pues en la obra dialoga con el resto de los personajes y en especial con su hija Dafne.

En la acotación que indica "Baje Venus" (12), se supone que sería una de los fantásticos descensos de dioses, realizados con ayuda del pescante o de la nube, como ya vimos anteriormente.

Por otra parte, al igual que en el Perseo: "Sale una sierpe echando fuego", elemento fantástico que

contribuye a la espectacularidad de la comedia.

En otra acotación podemos suponer también el empleo de otro recurso: la apariencia. "El templo se abra, y se vea a Diana en el altar con un venablo y un perro al lado, como la pintan" (13).

La música en este acto, corre a cuenta de los pastores, y siempre acompañada de mucho regocijo y bailes. Como siempre, acompaña a una escena espectacular dentro de la comedia; en este caso la que acabamos de señalar del templo se abre, mostrando a Diana en un altar. La acotación anterior ( relacionada con la aparición de la música) es: "Dentro relinchos; pastores y pastoras, con instrumentos, cantando y bailando, y Cupido detrás de ellos" (14), y la posterior es: "Todos se van cantando" (15), quedando así enmarcada esta fantástica escena entre dos escenas con música y cánticos.

En la segunda jornada se siguen dando las acotaciones "Sale", "Entrnse", "Vase", etc..., en lugar de las indicaciones escénicas espacio-temporales.

Las referencias a la indumentaria de los personajes son prácticamente nulas. Sólo hay una acotación en la que está: "Febo detrás, coronado de roble, y Dafne y Sirena de flores" (16)

Lo que más parece destacarse en esta jornada son los efectos visuales que aparecen en escena, como cuando Cupido: "Tira dos flechas a Dafne y a Febo" (17). Aparecen también animales en escena: "Sale un ciervo por una puerta del teatro" (18), "Por donde el ciervo se desaparece sale Febo" (19). Ya vimos que esta aparición de animales en escena es un recurso muy típico de las comedias de este género. Pero el efecto más sorprendente debió consistir en la mágica transformación de Dafne en laurel, de la que no viene ningún tipo de indicación que nos haga suponer como se produjo tal transformación en escena. La acotación referida a este hecho es: "Transformándose en laurel" (20).

El último espectacular recurso escenográfico empleado en este acto consiste en lo siguiente: "Por lo alto un carro de plata; Diana sentada en él con una media luna en el tocado" (21), y también "Pasa al carro lo demás del teatro por lo alto y acabe la jornada aquí".

Ya vimos que estas escenas se conseguían gracias a la utilización del pescante, o de las nubes.

La música, acompañada de cánticos, corre a cuenta de los pastores como en la jornada anterior: "Todos los pastores de fiesta, con instrumentos" (22), y también "Entrense todos cantando" (23)

La tercer y última jornada presenta similares

características a las que acabamos de ver.

La única caracterización un poco más detallada de personaje consiste en el disfraz de Bato (en cuanto a indumentaria se refiere, claro está): "Salga Bato con pellejo de lobo atado al pescuezo, que le cubre las espaldas, y la cabeza metida por la suya" (24).

Al igual que la jornada anterior, aspecto especial a destacar son los recursos escenográficos empleados, algunos muy detallados por el propio Lope en las acotaciones: "Estará de pies Sirena en la trampa del teatro y al abrazarse los dos, se hundirá Sirena"(25). En esta ocasión está clara la utilización del escotillón de las tablas. También en "Salga una fuente hacia arriba" (26), se utiliza el mismo recurso del escotillón.

Otro efecto sorprendente, que completa todo el conjunto anterior es la aparición del fuego en escena: "Sale una llama de fuego" (27). Seguidamente: "Cae un lienzo de lo alto en forma de palacio... que cubre todo el monte" (28) así con el procedimiento del telón pintado, se soluciona el problema de tener que crear un espacio distinto. De la misma manera: "El palacio se sube arriba y queda descubierto el monte" (29).

Descubrimos también la utilización del pescante: "Baje Diana por el aire" (30), y por último en la apoteósica escena del final done "Baje en un águila



Júpiter" (31), símbolo de este dios por excelencia, que con su espectacular aparición pone fin a la contienda que se había originado entre dioses y hombres.

En esta jornada, al igual que en las anteriores, la música y cánticos corren a cuenta de los pastores: "Los pastores y pastoras salen con instrumentos, y Silvia y Bato" (32), y también "Cantan los músicos" (33).

Pero dado que en esta jornada se produce un momento conflictivo debido a temas amorosos, no todo son cánticos, sino ruido que acentúa más el ambiente de disputa: "Voces de pastores, con silvos y estallidos de hondas"(34), "En este baile y relinchos entren Venus y Cupido y los aparten"(35), "En este ruido baje en un águila Júpiter" (36), que ya viene a poner paz con su poder en todo este ruido y disputa.

Como breve conclusión podemos señalar que todas las características analizadas en estas comedias fundamentalmente a través de sus acotaciones, aunque a veces hay que recurrir a los diálogos de los personajes y a la propia situación: vestuario, recursos escenográficos, música subrayando el efecto mágico de estos, etc., nos permiten afirmar que la función principal de este género de comedias mitológicas es una clara y definida: La espectacularidad.

## EL AMOR ENAMORADO

- (1).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino. Comedias mitológicas. Comedias de asunto extranjero. Observaciones preliminares, en Obras de Lope de Vega, Tomo XIV, Madrid, BAE, Sucs, de Rivadeneyra, 1966, pág 269.
- (2).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 284.
- (3).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 248.
- (4).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 254.
- (5).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 241.
- (6).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 241.
- (7).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 243.
- (8).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 245.
- (9).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 250.
- (10).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 250.
- (11).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 254.
- (12).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 250.
- (13).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 254.
- (14).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 254.
- (15).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 255.
- (16).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 259.
- (17).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 260.
- (18).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 264.
- (19).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 264.
- (20).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 268.
- (21).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 270.
- (22).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 259.
- (23).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 260.
- (24).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 275.
- (25).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 278.
- (26).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 279.
- (27).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 279.
- (28).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 279.
- (29).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 281.
- (30).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 281.
- (31).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 284.
- (32).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 283.
- (33).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 283.
- (34).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 275.
- (35).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 283.
- (36).- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Op. Cit. pág 284.

## **C O N C L U S I O N E S**

## CONCLUSIONES

La comedia mitológica en principio tuvo su origen en un género artificial que derivaba de la tragicomedia pastoril italiana.

Su representación se explota hasta la saciedad en las fastuosas cortes de Mantua y Florencia durante el siglo XVI.

Las comedias mitológicas suelen responder al apetito de fantasía por parte de los cortesanos; suelen estar situados en Arcadias o paraísos terrenales y están destinadas a halagar a los cortesanos y a celebrar los valores más estimados por ellos.

De acuerdo con esto sabemos que muchas de estas comedias de Lope estaban destinadas a representarse en fiestas palaciegas. A veces estas representaciones se llevaban a cabo en Aranjuez y a ellas asistía la familia real y por supuesto un buen número de cortesanos. Buena prueba de ello es la comedia mitológica El Vellochino de Oro, representada en Aranjuez en 1615 con motivo del cumpleaños de Felipe IV, así como El amor enamorado que se representó en la misma localidad.

La influencia italiana parece decisiva en el desarrollo de este género en España. Aunque los comediantes italianos se adaptaron a las formas tradicionales del teatro español como el corral o la música de vihuela y cantos populares, conocían y practicaban el arte refinado de las grandes "mise en scène" que pusieron en ocasiones excepcionales al servicio de la nobleza y del mismo rey Felipe II.

El tema mitológico siempre está presente en Lope de Vega, desde los autos alegóricos de tema mítico hasta las múltiples alusiones míticas a lo largo de su producción y como no, en sus comedias mitológicas que ahora nos ocupan.

Este gusto por la mitología, además de ser materia común en la educación humanística de los hombres de su época, también obedece a una moda literaria cuyo antecedente se puede adscribir a Góngora y a la escuela culterana.

Algunos autores señalan que esta afición del Fénix es pareja a su juventud cortesana y a su entrar en contacto con el mundo refinado del Renacimiento, sobre todo en el mundo literario de Sevilla.

Un rasgo común en todos los críticos que se han acercado a la obra de Lope es la aceptación de que sus comedias mitológicas suponen uno de los rincones

olvidados dentro de la extensa obra del Fénix.

Dentro de estas comedias, conocemos algunas en catálogos que por su título hacen presuponer que sean de tema mitológico, pero en realidad sólo se nos han conservado ocho propiamente mitológicas que son el tema del presente estudio.

Un aspecto importante a tener en cuenta es el tratamiento literario que da Lope a estos mitos de la vida grecolatina; lo fundamental es que sabe dotarles de la gracia de su creación personal, dándoles una vida nueva. Lope encuentra un motivo suficiente de dramatización en el amor y odio que conmueven a las viejas divinidades; en el tratamiento que Lope hace de los personajes aunque sean dioses, se acerca a la familiaridad de la época hasta el punto de que el carácter y comportamiento de algún dios le acercan a los de cualquier hidalgo de Madrid o bien a los de un simple hombre del campo.

Lope, aunque siempre escoge los más bellos mitos, nunca estiliza los asuntos a diferencia del tratamiento del mito en el teatro de Calderón o posteriormente el de Racine; parece que Lope permanece siempre en la línea un poco rezagada de lo pastoril y aún en la técnica de sus precursores.

Centrándonos ya en lo que a sus comedias mitológicas

se refiere, debemos destacar en primer lugar el problema respecto a la fechación de las mismas. Parece que los estudios que más se han aproximado a aportar datos concretos son los de Menéndez Pelayo (aunque en ocasiones se le ha tachado de poco científico y riguroso) y sobre todo Morley-Bruerton que basan su estudio de fechas en un riguroso estudio métrico apoyándose en que Lope de Vega muestra una notable regularidad en su desarrollo.

Esta regularidad puede parecer extraña en una obra de esas dimensiones, parece inconsciente por parte de Lope y muestra muy pocas excepciones.

A pesar de ello y de otras aportaciones que debemos a estudiosos como Tyler, Wilder o Haley, sigue siendo difícil y problemático establecer una clasificación evolutiva del teatro de Lope.

Hemos de situar la transmisión textual de las comedias mitológicas de Lope dentro de la historia de la edición de las partes de las comedias de Lope que se inicia en Zaragoza en 1609 y domina todo el siglo XVII.

La edición de las partes de comedias de Lope de Vega fue efectuada por varios autores hasta que Lope recaba para sí este privilegio y así se hace cargo de la edición de la parte IX de sus comedias, hasta la parte XX en que el Consejo de Castilla suspende la concesión de licencias para imprimir comedias y novelas.

Esto hace que algunos editores, sobre todo aragoneses y andaluces, continúen la edición de partes de comedias de Lope de Vega. Las nuevas partes en ocasiones incluían obras de otros autores dada la escasez de comedias nuevas originales de Lope, al mismo tiempo que se le atribuían comedias que no eran suyas.

Este fenómeno continúa hasta que el propio nombre de Lope desaparece de la portada. También se dio posteriormente el fenómeno contrario en el que algunos autores se atribuyen obras de Lope como por ejemplo Zabaleta con la comedia mitológica El amor enamorado; este texto de Lope aparece bajo el nombre de Zabatela en una edición de partes de comedias publicada mucho tiempo después (Parte treinta y una de Comedias Nuevas de los mejores ingenios de España, Madrid, 1669).

Nuestras comedias mitológicas se suelen publicar en colecciones de comedias agrupadas en partes con sucesivas ediciones posteriores, pero escasamente se publican como comedias sueltas.

Cuatro de las ocho comedias que estudiamos se publican en la parte XVI de las comedias de Lope de Vega (Adonis y Venus, Las mujeres sin hombres, El Perseo, El laberinto de Creta), otra (El Vello de Oro) en la parte XIX de las comedias y las tres restantes (El marido más firme, La bella Aurora y El Amor enamorado) en la parte XX, parte XXI y la Vega del Parnaso,



respectivamente.

Las comedias mitológicas de Lope prácticamente no aparecen editadas como comedias sueltas. Únicamente el Perseo parece ser la obra que más veces se ha editado como comedia suelta aunque la mayoría de las veces aparece sólo con el título de La bella Andrómeda. La última vez que se ha publicado como comedia suelta ha sido en el año 85 en la edición de Michael Mac Gaha.

Otras comedias mitológicas publicadas sueltas son El amor enamorado y el Vellochino de Oro. Así pues la producción de estas comedias mitológicas de Lope vio la luz, editorialmente hablando a raíz de las publicaciones de las partes de comedias y de colecciones de las mismas durante la última parte del S. XVII. Gracias a estas colecciones tenemos la publicación íntegra de estas ocho comedias ya que posiblemente, editándose como comedias sueltas en su mayoría, no hubieran llegado a nosotros por la piratería editorial de la época.

Intentar indagar las fuentes de este gran "monstruo de la naturaleza" es tarea harto compleja e inexacta. Todos los críticos coinciden en que su caudal de lecturas es tan pletórico como su vida y su obra. Lope toma asuntos de la Biblia, los Evangelios, tradiciones cristianas, Flores Sanctorum, piadosas y profanas leyendas populares, historia antigua o moderna, crónicas españolas, genealogías heráldicas, relaciones oficiales

o documentos privados, poemas épicos italianos o españoles, etc..

Aunque el conocimiento de distintas lenguas de Lope ha sido muy discutido acerca de si las conocía profundamente o era un somero conocimiento, lo cierto es que maneja con soltura el latín, también el italiano como era de rigor en la formación literaria; conoce también el francés, portugués y catalán, y salpica sus obras con expresiones alemanas y flamencas aunque en ocasiones es muy difícil establecer la frontera entre el hondo conocimiento y la simple manía de asombrar haciendo exhibición de conocimientos.

Podemos intentar un acercamiento a sus posibles lecturas, tanto clásicas como contemporáneas que le proporcionaron datos del gran caudal mitológico. Casi todos los críticos coinciden en señalar que se basa principalmente en Ovidio, aunque al leer sus obras mitológicas resulta evidente que añade detalles y pasajes basados en los manuales de la época.

Entre los manuales que circulaban en el siglo XVII y que Lope pudo consultar se encuentra la Silva de Varia Lección de Pedro Mexía, la Iconología de Cesare Ripa, el Teatro de los dioses de la Gentilidad de Fray Baltasar de Vitoria (fuente prácticamente no citada a pesar de su importancia y llevar además Aprobación de Lope), la Officina de Ravisio Textor, el Genealogía Deorum de

Boccaccio y sobre todo dos manuales muy de su época: la Philosophia Secreta de Pérez de Moya y Las Metamorfosis traducidas por Jorge de Bustamante.

La influencia italiana también es patente en Lope de Vega, sobre todo a través de Boccaccio con sus obras Genealogía Deorum y El Decamerón.

La relación entre mitología y pintura también fue importantísima en esta época, existiendo tratados italianos y españoles como el famoso de Carducho que eran asignatura obligada para los artistas de la época que consideraban a la mitología no como un complemento sino como un terreno propio del arte. Lope de Vega es un vivo ejemplo de esta afición al mundo de la pintura hasta el punto de que más de una manifestación pictórica inspira algunos pasajes de sus obras mitológicas.

Estas manifestaciones pictóricas beben de las mismas fuentes clásicas que Lope probablemente consultó.

Pero si bien es verdad que fue mucho lo que aprovechó Lope, también es verdad que por medio de su arte lo devolvió con creces, siendo consciente de que al público le agradaban las variaciones sobre temas y motivos difundidos, halagando también así su capacidad inventiva y creadora.

Independientemente de su consulta a diversas fuentes, lo más importante es su facultad de visión dramática y su don creador. En ocasiones añade tales episodios y personajes a la trama mitológica conocida por todos, que cada una de las comedias es una auténtica recreación más que una mera adaptación. A esto hay que añadir el valor no sólo literario que cada pieza tiene, sino también sociológico, revelador de una época y con una especial cosmovisión psicológica del ser humano.

Respecto a la temática de estas comedias mitológicas en primer lugar debemos destacar que lo fundamental es la historia mítica, no como elemento recurrente sino como eje central de la comedia; es una historia proveniente de la Antigüedad Clásica y bien conocida por todos, frente al uso que hace Lope de la mitología en el resto de su producción donde usa ese motivo como pura ornamentación o para crear una imagen en la mente del público.

Hay temas que podemos señalar concretamente en estas comedias que siempre aparecen significativamente a pesar de abarcar un campo tan inmenso; uno de ellos es la honra y el honor. En la comedia, los personajes nobles (incluso dioses), los más exigidos y al mismo tiempo favorecidos por la honra, se conducen con atención al código sagrado para gustar al público español de aquella época.

Muchas veces el tema del honor se encuentra en Lope unido a los celos, como podemos comprobar en estas

comedias, e incluso ser el argumento central de la misma (La bella Aurora).\_\_

Otro motivo de las comedias que se repite en Lope ineludiblemente es la acción paralela que se establece siempre entre la pareja protagonista (normalmente noble o en este caso dios) y gracioso y criada, aunque éstos la mayoría de las veces en clave de humor. Estas parejas secundarias acaban en boda forzosamente al casarse sus señores.

Otra pareja paralela y casi más importante que la anterior es la formada por el gracioso-criado y su amo. Algunos críticos piensan que este gracioso del teatro lopiano es la dignificación o dotación estética del antiguo parvo, bobo o pastor del teatro primitivo que se había ido desenvolviendo durante el siglo XVI.

En todo caso este gracioso es contrafigura del héroe y representa lo contrario de lo que sublima constantemente el personaje central, sobre todo en el terreno amoroso. El gracioso es el portavoz de todos los pasajes humorísticos que encontramos en estas comedias, así se consigue una distensión dramática y al mismo tiempo resaltar los valores ideales del galán.

Otro motivo importante en estas comedias es la mujer disfrazada de hombre como en Las mujeres sin hombres y El laberinto de Creta; este modelo puede provenir de

ejemplos italianos como tantos otros aspectos.

Con este disfraz, además de ocultar la identidad de la persona antes de entrar a escena, hace que el público participe en la acción, haciéndoles participe del secreto.

El sentimiento monárquico que reflejan estas obras es clave para la intelección del teatro lopesco. Difundiendo y fortaleciendo los intereses de la monarquía, también se defienden los intereses de la rígida estratificación estamental en cuanto que ésta se apoya en última instancia en la realeza que mantiene los privilegios de la nobleza y garantiza el orden estamental.

Frente a las opiniones de algún crítico aislado como Michael Mac Gaha que en su edición de El Perseo dice que Lope puede llegar a ser "subversivo", parece que en general Lope crea sus comedias reforzando y apoyando a las autoridades y más especialmente es estas comedias mitológicas que como se nos muestra documentalmente al menos dos de ellas sirvieron para representarse ante los reyes de España y sus nobles.

También Lope hace hincapié en estas comedias en el convencional tema del desprecio de corte y alabanza de aldea, apareciendo en ocasiones la idealización de la naturaleza.

Las rivalidades literarias están señaladas por Lope en estas comedias; no podía faltar la alusión en esta época donde la concepción de la poesía tiene una importancia gravísima que no se puede tomar a la ligera ya que afecta nada menos que a la justificación de su propia vida.

El tema de Lope por excelencia es el amor, hábito fundamental de su vivir y escribir y eje central en sus comedias reconocido por todos los críticos. El amor para Lope es el que da sentido a la existencia hasta el punto de que el hombre que no ama no puede ser ni valiente, ni leal, ni discreto, y su vida está totalmente perdida, por tanto el amor se impone como única preocupación y razón de ser.

Lope emplea frecuentemente la alegoría y no es extraño teniendo en cuenta que la interpretación alegórica de Las Metamorfosis había llegado a ser la regla y no la excepción desde el siglo XV en adelante.

De todas formas Lope nunca llega, en su quehacer vital, al sentido profundo de la alegoría que tendrá posteriormente Calderón.

En cuanto a los personajes, éstos no presentan una gran autonomía ni un delicado desarrollo psicológico sino que sus características son perfiladas desde la acción y no por el soliloquio. A pesar de ello hay características

personales muy marcadas como la generosidad, la lealtad, etc., y también la mutabilidad, la ingratitud, los celos, y sobre todo la envidia. Aparecen en las obras de Lope gran número de personajes empleando para nombrarles nombres comunes en ocasiones y algunos muy repetidos en las comedias.

Como conclusión podemos señalar que Lope, a pesar de basarse en estas comedias en un motivo psicológico, aprovecha la materia moldeable que para él es la comedia para introducir muchos aspectos de su abarcadora manera de ver el mundo.

La estructura de la comedia configura que en un primer momento tenemos la escena y el acto como dos elementos claramente diferenciadores de estructuración externa.

El mismo Lope en su Arte Nuevo nos aclara ideas al respecto estableciendo que las comedias se escriban en tres actos (aunque él en su primera juventud las escribía de cuatro). El primer acto debía presentar la exposición, el segundo el nudo o enredo y el tercero el desenlace, solución o desenredo.

Esta manera de plantear la comedia casi nunca resultó como Lope la había prescrito sino que por ejemplo la exposición podría aparecer en cualquier parte donde se necesitara para dar información y concretamente el



desenlace que se da en la "postrera escena" resulta claramente anticipable, en estas comedias mitológicas especialmente mediante el recurso del oráculo, como hemos comprobado en casi todas las ocasiones.

Algunos autores (Rozas, Pellicer) han destacado la importancia de la estructura basada en el número tres; no sólo las comedias se dividen en tres actos sino que en cada uno de ellos hay tres escenas mayores o salidas (sí hemos comprobado al analizar la estructura de la comedia que esto es así en la mayoría de los casos), además debe llevar trescientos versos cada escena, y por tanto unos tres mil versos en toda la obra.

El caso de la división en actos es un problema planteado hace ya siglos precisamente porque, en contraste con la escena, el acto ejerce su función en la estructura interna del drama.

También se ha señalado la importancia de los elementos musicales en la comedia como medio de comprender la significación de muchos elementos formales de la misma como el verso y la estructura. Es como si la comedia se considerase una sinfonía cuyos motivos se entrelazan, contrastan y repiten, quedando sin embargo armonizados por su contribución al tema principal.

Casi todas las comedias de Lope duran entre 2.700 y 3.000 versos, siendo significativo que cuando se basa

para su comedia en obras históricas donde inventa poco o sigue sobriamente la crónica es mucho más corta que cuando escribe sobre obras de amor y enredo o simplemente urbanas donde inventa más y hace por tanto obras mucho más largas. El tiempo de representación solía durar entre dos o tres horas.

Otro dato importante a tener en cuenta al analizar la estructura de la comedia consiste en que en casi todas las obras, Lope desarrolla una acción secundaria o paralela para aumentar el impacto de la acción principal en el público.

Esta acción secundaria no es un mero apéndice de la principal sino que a menudo las dos acciones son interdependientes y correlativas hasta el punto de que es imposible separarlas; incluso hay veces que se da una trama compleja y episódica con varias intrigas eslabonadas a la principal en relación de interdependencia. Es significativo de la técnica lopesca, como podemos comprobar en las comedias mitológicas, la libertad con que inventa intrigas secundarias en ciertos motivos seudohistóricos o novelescos y los mezcla con la acción principal derivada de la fuente, de suerte que vienen a formar parte de una sola trama compleja por su contenido; la mayor parte de las subintrigas son de carácter amoroso, esta subintriga es uno de los recursos convencionales del teatro del Siglo de Oro.

Por otro lado este tipo de comedias de espectáculo cortesano presentan unas características más específicas como el escaso número de escenas, la estructura dominada por los cuadros y, además estos cuadros, determinados por exigencias escenográficas y de carácter cortesano.

A través de Forastieri y sus teorías sobre la estructura de la comedia, dimos un repaso a las distintas concepciones estructurales que afectan a la comedia del Siglo de Oro, desde Greimas y Lèvi-Strauss hasta Todorov y Propp. Su método intenta asimilar integrativamente los aportes tradiciones sobre el teatro del Siglo de Oro pero encaminándose por insinuaciones marginales.

Es partidario de un estudio homogéneo que facilite en gran medida la identificación de rasgos estructurales invariantes para la taxonomía de un corpus fácilmente accesible al análisis funcional.

Podría tratarse incluso de un genero cuyas particularidades funcionales serían simplificadas en una secuencia elemental (como hizo Propp con el cuento de hadas ruso) luego de una paciente clasificación.

También ha habido aportaciones que defienden la versificación como base de la estructura de la comedia de Lope; versificación que amén de ser susceptible de cuantitativos métodos de análisis, coopera como técnica poética para imponer un sello de primera calidad.

A la hora de estudiar la expresión artística de Lope es importante señalar la dificultad de la tarea puesto que en el océano de su producción encontramos, además de su magna obra dramática novelas pastoriles, bizantinas, épica, poemas narrativos y mitológicos, producción epistolar, etc..

Algunos autores como José María Diez Borque señalan que en lo que a mitología se refiere, el tema general en estas comedias unas connotaciones de sobrenaturalidad que en el plano formal se expresan mediante un lujo verbal de corte culterano.

Lope, a pesar de alardear de la sencillez de sus poemas, a veces emplea la oscuridad de los poetas cultos o conceptistas.

Parece que el teatro de Lope supuso una rebeldía frente a las normas cultas, eruditas de la escena hasta entonces literaria. Parecen un movimiento en contra de la rígida retórica y del respeto a la tradición grecolatina la polimetría abrumadora, salir personajes en diferentes épocas de su vida, repartir escenas en lugares muy alejados, etc.. El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo de Lope cuando se publica en 1609, parece una justificación o disculpa de su teatro. Este librito es inestimable para saber lo que él pensaba en la cumbre de su madurez y de facilidad creadora sobre su teatro, aunque no siempre cumple sus propios preceptos como

podemos observar en múltiples ocasiones.

Lope en su Arte Nuevo dice poco de las figuras retóricas porque lo fundamental para él era la adecuación del lenguaje al personaje. El problema de esta adecuación es lo que ha presidido el estudio de la métrica y el estudio de la lengua.

No obstante, podemos apreciar en Lope algunos recursos utilizados por los escritores de esta época; unos son juegos conceptuales que utilizan los más refinados efectos de agudeza verbal, y otros son meras ingeniosidades superficiales ejercitadas tan sólo en la piel de las palabras como la paronomasia (tálamo.túmulo) y la inversión de letras (Roma-amor).

Otras son más complicadas y atraviesan el significante para conseguir sorprendentes efectos de sentido: juego de palabras, calambur y disociación, también silepsia, dilogía o disemia en la que se emplea una palabra en doble sentido, zeugma, comparación, alegoría, metáfora, etc.

No nos detenemos en ejemplos concretos en Lope puesto que en cada una de las comedias se señalan los recursos pertinentes. Debemos tener en cuenta que el público español de aquella época tenía una especial sensibilidad para captar el enrevesamiento y aficionarse a él.

En cuanto a las relaciones de Lope y Góngora y los poetas culteranos, tenemos que señalar que en distintas ocasiones Lope defendió la lengua atacando al culteranismo. Critica de ellos sobre todo el abuso del hipérbaton, de licencias, y en general su oscuridad.

A pesar de que critica a Góngora en sus escritos "envueltos en tinieblas", lo cierto es que reconoce el genio poético de éste aunque no de sus seguidores, productores, según Lope, de partos monstruosos.

No obstante, la enemistad poética entre Góngora y Lope está bien documentada y ambos parecen los representantes del estilo "oculto" y "llano" respectivamente.

Dentro de las comedias mitológicas y más concretamente en El marido más firme Lope habla de los que se alejan de la propia lengua llevados de su arrogancia.

Dentro del quehacer poético de Lope podemos distinguir dos corrientes: una temprana que le afecta en su juventud y deja para siempre huella en él, la tradición petrarquista y otra tardía, la técnica gongorista la que observamos dos reacciones; la primera penetra en esta técnica para ir lentamente eliminándola o bien la segunda en la que reacciona en una dirección de

pensamiento cargándola de un lastre filosófico que también habrá dejado en los últimos años.

Es polémica la opinión entre los críticos sobre si Lope conocía bien el latín o no, y en general si su cultura humanística y lingüística era tanta como parecía. Parece cierto que, además de su indiscutible formación, supo amalgamar y dar forma a distintos lenguajes fruto de las corrientes culturales y literarias de la época, y también es cierta su capacidad de observación retentiva y asimilación de las lenguas con las que estaba en contacto.

Para Lope es muy importante la adecuación entre personaje y lenguaje como ya señalamos. Hay un sistema de personajes que funcionan en la comedia nueva: el rey, el viejo, los amantes, el gracioso, etc.. Dando a estos personajes valor de función dramática tenemos los de centenares de comedias: príncipe, noble, comendador, etc. En los momentos en que estos personajes dialogan entre sí, el poeta ha de procurar imitar la plática o conversación de las personas en la vida real y ha de hacerlo con lenguaje casto y sin gastar elevados pensamientos ni conceptos.

Pero la especial configuración formal de este teatro es el verso. Esta característica es típica del teatro barroco y este mundo es poético y por tanto su medio de expresión ha de ser el verso. Lope fía siempre al poder

del verbo poético; lo utiliza como recurso dramático, en pugna con el ambiente agitado del corral de comedias. Estas opiniones de Lope toman una connotación especial en las comedias mitológicas puesto que además de la brillantez de los versos, el espectáculo es connatural a ellas por su carácter imaginativo y fantástico.

El empleo del verso conlleva la utilización de distintos metros y por supuesto un aspecto muy importante es acomodar la dicción de los personajes a aquellos.

Parece que la regla de oro de Lope es acomodar el estilo, en este caso la métrica, a los temas. El lenguaje (metro) se acomodará a la temática, a la situación y al personaje, en último término es una regla emparentada con la verosimilitud que preside toda la poética de Lope y cruza de arriba a abajo todo el Arte Nuevo.

Señalando algunos de los metros más utilizados por Lope vemos que el romance marca un fin o desenlace en el acontecimiento del drama, sea provisional o definitivo; si el acto no termina en romance, el verso inmediatamente anterior lo es.

También aparece el romance cuando la comunicación entre personajes o grupos se relaciona con desenlaces posteriores, y finalmente cuando el desenlace se sigue de los hechos dados a conocer anteriormente.



Así, podemos decir que la lectura de los romances de una comedia de Lope da su contenido de forma abreviada.

Respecto a la redondilla, podemos decir que es el correlato del romance, principio e introducción del mismo. La redondilla da a conocer lo que procede inmediatamente al romance. Toda la acción del drama queda así desarrollada en redondilla y romance. En cuanto a la quintilla y la décima, ninguna de las dos suelen señalar acción sino que son los sentimientos que acompañan a la acción principal.

En cuanto a los temas en los que Lope emplea las distintas formas estróficas podemos señalar que empieza a utilizar la redondilla tanto en temas de amor y celos como en los no amorosos.

Las quintillas empieza a utilizarlas para temas no amorosos pero después para celos y amores felices.

El romance sigue un proceso parecido. Las décimas, tal y como señala en el Arte Nuevo, las usa para quejas de amor. Las octavas son empleadas frecuentemente en el soliloquio siendo más frecuentes los amores desgraciados que los felices. Los sonetos se suelen emplear para temas de amor y celos aunque al final también sirven para expresar amores felices. Los tercetos, silvas y liras se utilizan indistintamente para diversos temas y la canción se emplea tanto para temas no amorosos como para amores

infelices, reflejo sin duda de la tradición garcilasiana. El cambio métrico indica también una transmisión de una escena a otra. Aunque esta regla tiene excepciones en muchas comedias, lo que si es cierto es que Lope tiende cada vez más a partir de 1604 a destacar las mutaciones escénicas por medio del metro. En los casos excepcionales en que no cambia el metro al comenzar un nuevo acto, se justifica sólo por un enlace temático.

Finalmente, señalar que cada uno de los metros utilizados por Lope y su función dentro de la comedia están detallados en cada una de las comedias mitológicas que nos ocupan.

Las comedias mitológicas en lo que a escenografía y representación se refieren, muestran unas características diferentes a otros tipos de comedias. Éstas, por su temática, se acercan a un mundo mágico y misterioso que sería recogido en el Siglo XVIII por las comedias de magia pero ya sin el trasfondo clásico. Así pues la consecuencia lógica de esta temática llevada a su puesta en escena implica la imposibilidad de trucos y tramoyas que posibilitaran las metamorfosis de objetos y personas y los vuelos.

Como es de suponer estas características están condicionadas por tangibles razones socioeconómicas y por lo tanto solían estar representadas en el palacio del rey o de la alta nobleza que podían permitirse tan costoso

lujo y sólo esporádicamente en los corrales públicos.

Respecto al teatro cortesano sabemos que a finales del siglo XVI la Corte busca tímidamente la creación de sitios permanentes para la representación escénica. Durante la época de Felipe IV, la Corte tenía un estilo de vida severo. El Alcázar tenía un salón para saraos y comedias aunque este dato no aparece reseñado por los cronistas. También se representaban comedias en varios palacios pero no hubo un teatro permanente de Corte hasta 1640. Sin embargo desde 1605 tenemos constancia de distintas representaciones en palacios en Valladolid, posteriormente en Lerma y también en Aranjuez.

Para Madrid, se viene señalando como fecha clave para este tipo de representación el año 1627 en que se estenó La selva sin amor de Lope de Vega.

En 1640 se inauguró el Coliseo del palacio del Buen Retiro lo que permitió a las comedias ser representadas en el otro de los dos palacios de Madrid. Por los libros de cuentas de la Corte sabemos que la representación de comedias en estos dos lugares fue costumbre regular entre las diversiones de la Corte durante los restantes años del Siglo XVII.

Ya en la época de Felipe IV el monarca insiste en crear otro corral de comedias en palacio junto al Juego de Pelota.

Este deseo entra en conflicto con el Ayuntamiento, quien se dirige al Presidente del Consejo para exponer los daños que tendría la Villa con este corral, pues no podría dar los 60.000 ducados a los hospitales como hasta entonces.

Al fin se creó este teatro público, a un lado de Palacio donde los reyes pudiesen asistir a las comedias cuantas veces les viniese en gana sin tener que disputar a la ciudad sus comediantes.

Un aspecto muy importante a tener en cuenta es la presencia de los italianos en España. En 1622, Julio César Fontana, ingeniero mayor y superintendente de las fortificaicones de Nápoles levantó un teatro portátil en Aranjuez donde se celebraban las fiestas del cumpleaños de Felipe IV. Su novedad más importante es que aportaba la transformación total del escenario junto a otra muy decisiva: la iluminación artificial.

Esta novedad cobra tanta importancia que a partir de aquí se operará un divorcio entre el teatro popular y el de la Corte que utiliza esta iluminación con una largueza excesiva con el deseo de hacer ostentación de grandeza.

En 1626, llega a España el florentino Cosme Lotti cuyo talento dio lugar a verdaderas innovaciones escénicas como la del telón de boca y también imitar sobre el tablado el movimiento del mar y el brillo de la

luz sobre las olas.

Este personaje que ganó el afecto de muchos, entre ellos el del propio Felipe IV pronto recibió el sobrenombre de "el hechicero". Durante el Siglo XVII también cobra mayor importancia en el teatro de corte europeo el elemento escenográfico. El nuevo tipo de escenario nace en Italia a fines del Siglo XVI cuando B. Bontalenti escenifica los famosos intermedios de la corte de los Médicis. Lotti logra, como anteriormente lo hiciera Fontana, que la atención del público se centre no en la letra ni en la música, sino en la escenografía.

Posteriormente entre 1640 y 1665, el teatro de corte muestra un desarrollo rápido de las comedias de tramoya, representado por figuras profesionales y no por aficionados.

El perfeccionamiento de las técnicas escénicas como la transformación y la perspectiva llega a su esplendor con el sucesor de Lotti, Baccio del Bianco.

En el período de 1665 a 1700, durante el reinado de Carlos II, se emplearon las mismas tramoyas aunque con propensión a los dragones, monstruos y pájaros que movían las alas cuando volaban; seguían representándose los temas mitológicos y caballeresacos de antes pero había una ausencia de comedias de tema religioso, frente a la popularidad que tenían en los corrales las comedias de

santos.

El teatro de los corrales mostró desde su nacimiento una austeridad que se mantiene hasta el fin del Siglo de Oro a pesar de los contactos con el teatro cortesano.

Llegó un momento en que la estructura tradicional quiso incorporar los recursos de la técnica teatral con el fin de producir ilusión escénica y así a partir de 1620 se empieza a dar en Madrid más valor a la decoración y a la tramoya.

Por supuesto nunca se pudo llegar a la gran pompa escénica, la multitud de actores y la belleza de vestuario que se daba en el teatro de Corte.

En la época de Lope de Vega se crea un estado de conciencia propicio a una defensa de la comedia tanto por la afición que despierta ésta entre las clases populares como por las suspensiones correspondientes por la muerte de la hija de Felipe II y después el monarca mismo.

La polémica sobre el teatro se centra en combatir o no a los tramoyistas cuya definición del drama era cercana a la del espectáculo.

Aunque Lope de Vega parece inclinarse hacia el arte verbal como lo demuestra en su Queja del teatro contra las comedias de tramoya sus afirmaciones a veces resultan

claramente contradictorias y más teniendo en cuenta que Lope, la emplea abundantemente como en las comedias mitológicas donde pone a funcionar para su provecho todos los recursos a su alcance.

Si tenemos en cuenta que el público gustaba de las apariencias que rompían la realidad y que sin embargo la utilización de tramoyas y efectismos no era habitual en el teatro popular sino en el de corte, llegamos a la conclusión de que la razón más importante que frenaba la utilización de maquinaria en los corrales públicos era económica.

En cuanto a la manera de aparecer los personajes en escena, lo que más sobresale de los reglamentos es el deseo de controlar las compañías de actores y de imponer en ellos las normas de la moralidad pública.

Aunque las ordenanzas a partir de 1608, prohíben salir a las actrices en hábito de hombre y se insiste bastante en el decoro en el vestir de las mujeres en escena, es bien cierto que Lope se salta estas normas en la puesta en escena de las comedias mitológicas y así en dos de ellas como indicamos aparecen mujeres vestidas de hombre justificándose Lope en el Arte Nuevo:

"Y si mudaren de traje sea de modo  
que pueda perdonarse, porque suele  
el disfraz varonil agradar mucho".

Además de la aparición en escena de mujeres en el mundo mitológico y especialmente ninfas que muestran bastante tolerancia respecto al vestuario en otro tipo de comedias.

El problema en el vestuario es también económico pues el Consejo de Castilla en 1639 prohíbe a los comediantes vestidos con bordados de tela de oro o plata, pero esta ley no se cumple y el exceso se apodera de las tablas saliendo caro a empresarios y actores que contraen numerosas deudas.

Por otro lado, el vestuario siempre tiene la función significativa de adscribir al personaje a un carácter fijo cada vez que sale a escena y además los signos de vestuario pueden indicar si es de día o de noche.

Todos estos signos sirven para producir una serie de connotaciones como mundo sobrenatural, ajeno a la experiencia cotidiana y nos dan la clave para hallar la función principal de este tipo de comedias que no es otra que la espectacularidad.

En cuanto al escenario, el modelo más típico del XVII consistía en una balconada que atravesaba de lado a lado, ventanas y una serie de puertas laterales, muy útiles para la entrada y salida de personajes. También habría una cortina al fondo que servía para utilizar el recurso de la apariencia.



El telón de boca aparece en España con Lotti pero en Italia ya se conocía desde 1492.

Para estudiar la disposición del escenario en el teatro áureo hay que referirse obligatoriamente a los carros como espacio teatral de origen medieval donde tenían lugar la representación de los Autos Sacramentales.

La disposición escenográfica de los mismos es muy parecida a la de las comedias mitológicas pero no por supuesto su mensaje y significado ya que en los Autos Sacramentales, el mensaje moralizante y teológico estaba claro para cualquier espectador.

En lo que a escenografía se refiere hay que distinguir entre la función del ingeniero director o inventor de los dispositivos de la escena y suministrador sin duda de diseños y bocetos, y por otro lado la de los ejecutores, pintores con frecuencia secundarios en el panorama artístico cortesano.

El director había de dar trazas y tramoyas, es decir, todo el aparato escénico con las soluciones mecánicas imprescindibles y los pintores habían de ejecutar los parámetros al temple, generalmente sobre lienzos de grandes dimensiones (telones y forillos) así como elementos corpóreos (máscaras, accesorios, trajes pintados) necesarios para la acción.

Pero además de la aportación artística de los pintores hay otro elemento que ocupa un lugar muy destacado y subraya el efecto de las comedias mitológicas: se trata de la música.

En el Vellochino de Oro, por ejemplo, encarna un papel como un personaje más de la comedia. La música aumenta el esplendor de lo visual; así además de halagar la vista con los recursos empleados se halaga también el oído.

Posteriormente Calderón se siente más cercano a este mundo que Lope progresando en la consecución de un teatro más orgánico y moderno no sólo en cuanto a escenografía sino también en cuanto a la música.

En lo que a recursos escenográficos se refiere, asistimos a un verdadero desarrollo de la ingeniería escénica. Los artificios, invenciones o apariencias, o según el nuevo vocablo que empieza a usarse, las tramoyas, van ganando cada vez más la escena y teniendo una importancia mayor en las representaciones.

Entre los principales recursos utilizados podemos señalar en primer lugar esta tramoya que permitía el escamoteo de los actores, el cambio de unos y otros, sorprendente para aquel público.

Las tramoyas son de 3 o 4 tipos: giratorias, de elevación vertical, de vuelo horizontal y de vuelo vertical.

Otro recurso muy conocido es el Pescante, máquina que consigue la elevación o descendimiento de un actor a partir del tablado. También la Apariencia es un recurso muy importante consistiendo en que al descorrer súbitamente una cortina, aparece una imagen pintada o compuesta por actores que representan algo. Estas apariencias llegan a ser impresionantes con el uso y en este terreno Lope fue el maestro, las comedias mitológicas lo utilizan frecuentemente como ya comprobamos.

Por otro lado el Escotillón del teatro sirve para provocar la desaparición de alguien o también el ascenso, se trata sencillamente de un agujero en el tablado el cual representaba en muchas ocasiones el infierno.

También el Bofetón era muy utilizado haciendo aparecer y desaparecer personas como si fuera por arte de magia. Los Bofetones más frecuentes giran como un torno de convento en cualquiera de los huecos del teatro.

Además de esto también se recurre a gigantes, monstruos y animales que son elementos significativos imprescindibles.

Hay que señalar asimismo la importancia de la

decoración verbal por las necesidades que se plantean a veces de contar lo que ocurre fuera de escena, como hemos comprobado frecuentemente en las comedias mitológicas. Estas referencias se plasman sobre todo en el diálogo y las descripciones.

Así pues vemos como estos efectos, que ahora juzgamos ingenuos, eran manejados con destreza y habilidad por los "hacedores y conductores de secretos" provocando un asombro en los espectadores que les hiciera acercarse a un mundo mágico.

Este afán de fiestas y de espectacularidad, que se llevaba a cabo pese a las dificultades económicas y la crisis, llega a su grado máximo en las representaciones de comedias cortesanas en las que la presencia de los reyes es tan importante que incluso tiene consecuencias escenográficas.

Por la disposición espacial y por el privilegio de la perspectiva de la que goza el rey parece que es sólo el rey para el que se representa el drama y que sólo al rey corresponde la interpretación del drama.

Parece que el rey cumple en la representación teatral con su deber de primer representante de Estado

sentándose en el centro de la sala.

El príncipe barroco toma muy en serio su papel como primer representante de la monarquía. No tiene derecho a su vida privada sino que más bien está al servicio de su tarea con todos los elementos de su ser individual.

Recientemente se han levantado opiniones respecto a si Lope experimentaba con el género mitológico en el corral de comedias y al comprobar que no le proporcionaban las rentas de éxito o asentimiento que esperaba de ellas, acabó por abandonar el experimento.

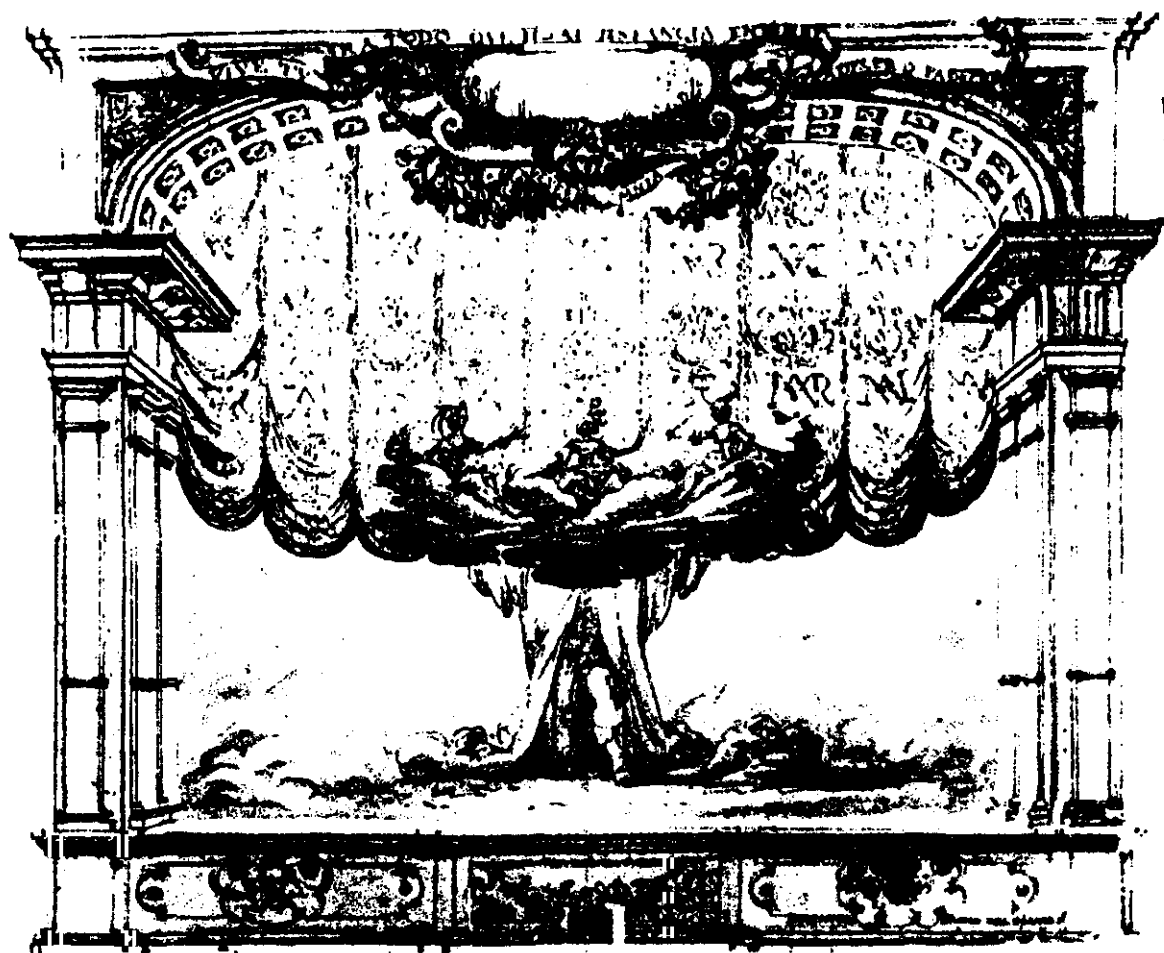
Lo que si es cierto es que el exceso retórico junto con los medios económicos que posibilitan la puesta en escena de estas comedias hacen que el lugar natural de la comedia mitológica sea por necesidad mucho más el salón que el corral. Asimismo la representación que disfrutaban los reyes y los nobles en sus salones hace posible que las comedias mitológicas desarrollaran la auténtica función para la que estaban concebidas: la espectacularidad.

**A N E X O S**

## **A N E X O I**

A N E X O    N<sup>o</sup>    I.

ANDROMEDA Y PERSEO



138. Baccio del Bianco: *Andrómeda y Perseo*, Dedicatoria e Introducción. Cambridge, Mass., Universidad de Harvard, Houghton Library.

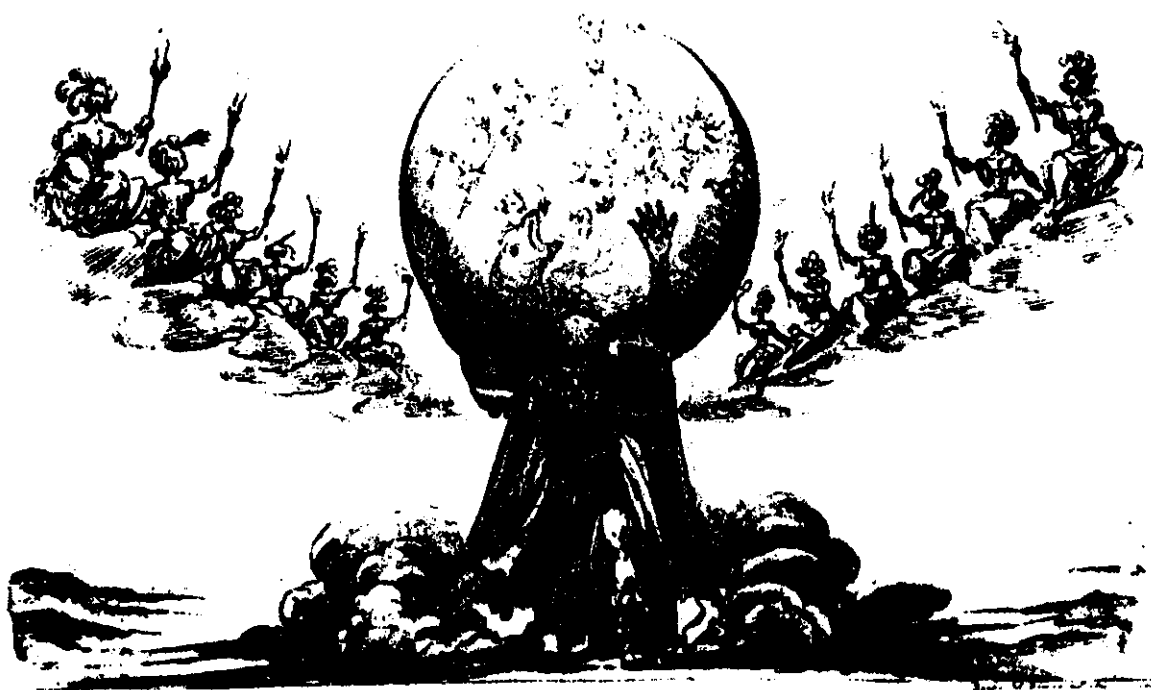


## **A N E X O   I I**

A N E X O   N<sup>o</sup>   II

ANDROMEDA Y PERSEO

139. Baccio del Bianco: *Andrómeda y Perseo*, Prólogo. Cambridge, Mass., Universidad de Harvard, Houghton Library.



### **A N E X O   I I I**

A N E X O    N<sup>o</sup> III

ANDROMEDA Y PERSEO. EL INFIERNO

143. Baccio del Bianco: *Andrómeda y Perseo*, El Infierno. Cambridge, Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.



## **A N E X O   I V**

ANDROMEDA Y PERSEO. LA CAIDA DE LA DISCORDIA



140. Baccio del Bianco: *Andrómeda y Perseo*, Escena del Acto Primero con la caída de la Discordia. Cambridge, Mass., Universidad de Harvard, Houghton Library.

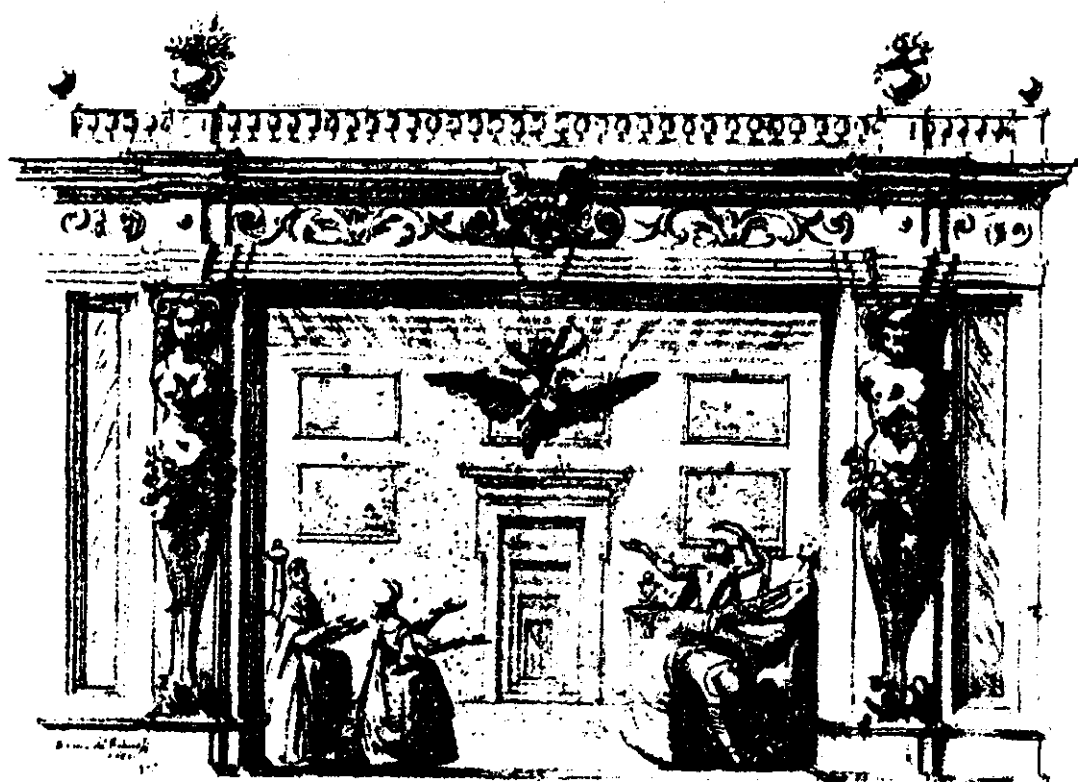
141. Baccio del Bianco: *Andrómeda y Perseo*, La gruta de Morfeo. Cambridge, Mass., Universidad de Harvard, Houghton Library.



## **A N E X O V**

A N E X O N º V

ANDROMEDA Y PERSEO.— LA CAMARA DE DANAE



142. Baccio del Bianco: *Andrómeda y Perseo*, La cámara de Dánae. Cambridge, Mass., Universidad de Harvard, Houghton Library.



## **A N E X O   V I**

ANEXO N° VI.- CEFALO Y PROCRIS.- Peter Symons



## **A N E X O   V I I**

A N E X O Nº VII.- DANAE.-Tiziano.-

Dánae y la Lluvia de Oro



**A N E X O   V I I I**

A N E X O Nº VIII. ORFEO Y EURIDICE. Vantulden y Snyders



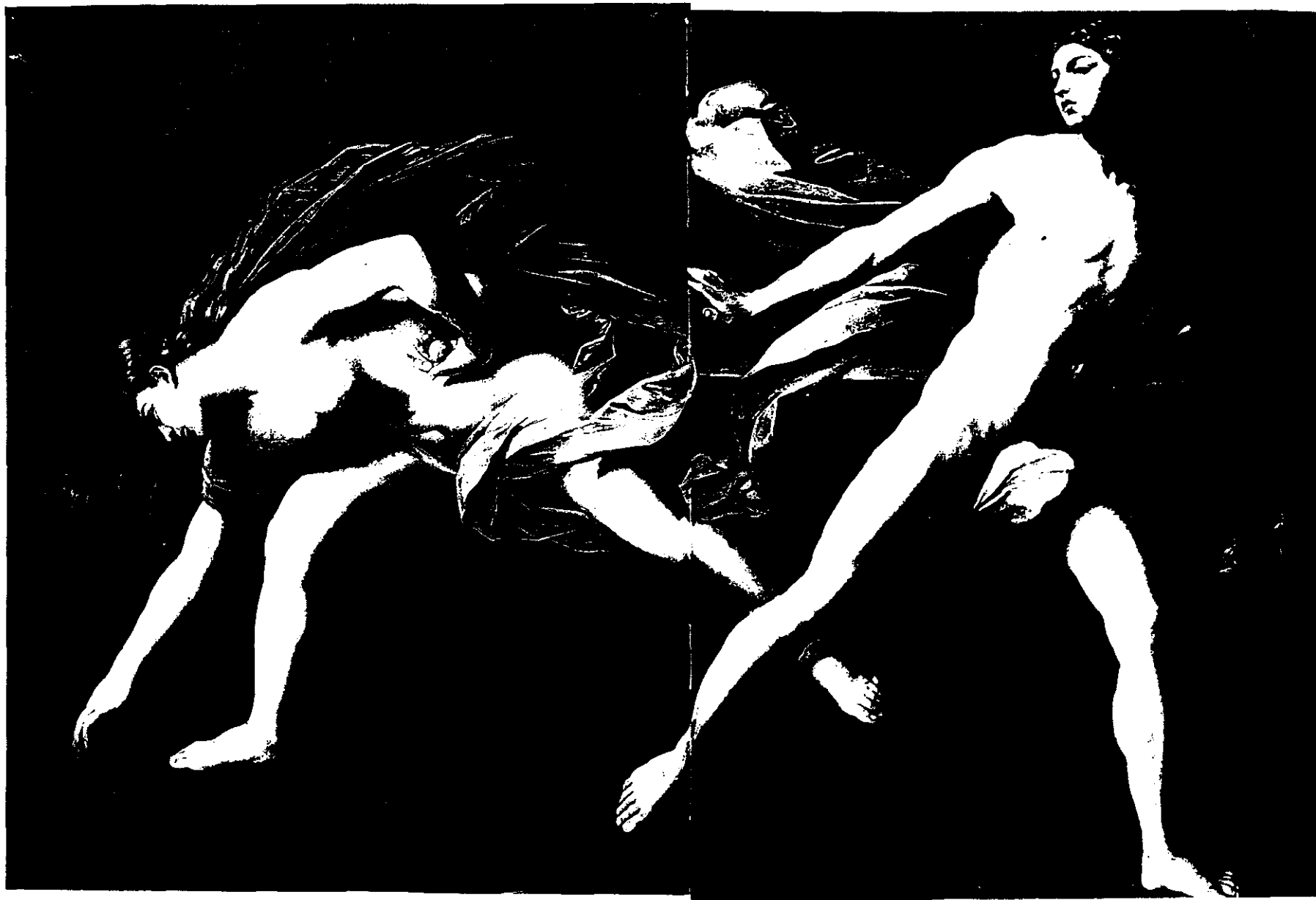
**A N E X O   I X**

A N E X O N º IX ANDROMEDA LIBERADA POR PERSEO





## **A N E X O X**



## **B I B L I O G R A F I A**

- ADAMS, Charles: "Motivos folklóricos en las comedias de Lope de Vega", Cuad. hispanoam., 201 (1966), págs. 577-93.
- AGREDA, María Jesús de, Correspondencia con Felipe IV; religión y razón de Estado, Introducción de Consolación Baranda, Madrid, Castalia, 1991.
- ALBORG, Juan Luis, Historia de la literatura española, Tomo II, Madrid, Gredos, 1967.
- ALCALA-ZAMORA, José: "Mitos y política en la España del joven Calderón", en El mito en el teatro clásico español, coord. por Francisco Ruiz Ramón y César Oliva, Madrid, Taurus, 1988.
- ALEWYN, L'univers du Baroque, trad. francesa, París, 1964.
- ALIN, José María: "Música y canción en el teatro de Lope de Vega", Nueva Revista de Filología Hispánica, 32 (1983), 155,70.
- ALONSO, Amado: "Lope de Vega y sus fuentes", Thesaurus (Boletín del Instituto Caro y Cuervo), VIII (1952), págs. 1-24.
- ALONSO, Dámaso, En torno a Lope, Madrid, Gredos, 1973.
- ALONSO, Dámaso: "Lope de Vega, símbolo del barroco", en su Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1957, págs. 419-478.
- ALVAR, Manuel: "Cinco papeletas bibliográficas sobre Lope de Vega", RFE, XLVI (1963), págs. 451-58.

- AMEZCUA GOMEZ, José: "El espacio simbólico: el caso del teatro español del Siglo de Oro", Signos, (1987), págs. 291-301.
- ANDREU GONZALBEZ, Ramón: "La representación escénica en tiempo de Lope de Vega", En Gaceta del Libro, II (1935), pág 4.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego: "La mitología y el arte español del Renacimiento", Boletín Real Academia de la Historia, CXXX, 1 (1952), págs. 63-209.
- ANON: "El arte en la época de Calderón", Índice Cultural español, 9 ( 1982), págs. 55-56.
- ANON: "La tradición eucarística en los autos sacramentales", Estudios, VIII, nº 23 (May-Aug., 1952), págs. 227-233.
- ARCE, Joaquín: "Comedias de Lope basadas en cuentos de Boccaccio", Actas del coloquio "Teoría y realidad en el teatro español del Siglo XVII. La influencia italiana", Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978, Roma, Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma, págs. 367-83.
- ARIZPE, Víctor, The spanish drama collection of the Ohio State University library: a descriptive catalogue, Kassel, Edition Reichenberg, 1990.
- ARJONA, J.H. "Dos errores de cronología lopesca" Romanic Review, XXVIII (1937), págs. 311-17.
- ARIZAMENA, Jesús Mª de, Algunos aspectos teatro de Lope de Vega, Madrid, Talleres gráficos Sociedad General Autores de España, 1962.

- ARRONIZ, Othón, Teatros y escenarios del Siglo de Oro  
Madrid, Gredos, 1977.
- ARRONIZ, Othón, La influencia italiana en el  
nacimiento de la comedia española, Madrid,  
Gredos, 1969.
- ASENJO BARBIERI, Francisco: "Lope de Vega, músico",  
Gaceta Musical Barcelonesa, (1863-1864).
- ASTRANA MARIN, L, Lope de Vega Barcelona, Juventud,  
1963.
- ASTRANA MARIN, L, Vida azarosa de Lope de Vega,  
Barcelona, Juventud, 1935.
- AUBRUN, C.V.: "La gramática propia de una comedia  
mitológica: La estatua de Prometeo", en Hacia  
Calderón VI, Sexto coloquio Anglogermano,  
Würzburg (1981), págs. 114-22.
- BAITON, A.J.C., Comedias sueltas in Cambridge  
university Library: a descriptive catalogue,  
Cambridge, the university library, 1977.
- BAKKER, Jan: "Versificación y estructura de la  
comedia de Lope de Vega", Las constantes  
estéticas de la "comedia" en el Siglo de Oro, nº  
2. Diálogos Hispánicos de Amsterdam, Amsterdam,  
(1981), págs. 93-101.
- BARANDA LETURIO, Consolación, Feliciano de Silva y la  
segunda Celestina, Madrid, Editorial de la  
Universidad Complutense, 1988.

- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII, Madrid, Gredos, 1969.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, Nueva biografía de Lope de Vega, con apéndice bibliográfico, BAE, 262, Madrid, Atlas, 1973.
- BARTHES, Roland, Elementos de Semiología, trad. Alberto Méndez, Madrid, Alberto Corazón, 1970.
- BASTIANUTTI, Diego L.: "La inspiración pictórica en el teatro hagiográfico de Lope de Vega", Lope de Vega y los orígenes del teatro español, 1981, págs. 711-18.
- BATTISTESSA, Angel J.: "Las fuentes, la fuente. Tradición e invención en Félix Lope de Vega y Carpio". Románica, La Plata, 9 (1980), 29-55.
- BENEDETTI, Thomas K, The dramatic components of Calderon's Comedias Mitológicas, Ph. D. Temple University, 1984.
- BEKKER, Daniéle: "El tema de Céfalo y Pocris en la obra de Salazar y Torres El amor más desgraciado", Calderón, Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de Oro, Madrid, C.S.I.C., 1983. págs 1247-57.
- BERGMAN, Hannah E. and Szmuk, Szilvia E., A Catalogue of comedias sueltas in the New York public library, 2 vols.m Grant & Cutler Ltd., 1990.

BIBLIOTECA NACIONAL, Lope de Vega y el teatro español del Siglo de Oro. dibujos, grabados y ediciones ilustradas por Klaus y Theo Reichenberger. Catálogo de la exposición celebrada en conmemoración del 350 aniversario de la muerte de Lope de Vega, Madrid, Ministerio de Cultura, Kassel, Edition Reichenberger, 1985.

BOCCACCIO, Giovanni, Genealogía de los dioses paganos, ed. de María Consuelo Alvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Editora Nacional, 1983.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad, La obra dramática de Felipe Godínez; trayectoria de un dramaturgo marginado, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983.

BONET CORREA, Antonio: "Arquitecturas efímeras, ornamentos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca", Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica, ed. J.M. Díez Borque, Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, Octubre de 1985), Madrid, Ediciones del Serbal, 1986, págs. 41-70.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen: "La mujer vestida de hombre en el teatro español (ss. XVI y XVII)", Madrid, Revista de Occidente, (1955), pág. 238.

Review by Margaret Wilson, Bulletin of Hispanic Studies, XXXIII, nº 4 (Oct, 1956), págs. 235-236.

Review by J.L. Cano, Clavileño, VII, nº 38 (Mar-Apr., 1956), págs. 75-76.



- BREMOND, Claude: "Le modèle constitutionnel de A.J. Greimas", Semiótica, V (1972), págs. 362-382.
- BROWN, Jonathan and Elliot, J.H., A palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV, New Haven, Yale U.P., 1980.
- BROWN, Jonathan and Elliot, J.H., Imágenes e ideas en la pintura española del Siglo XVII, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- BRUERTON, Courtney: "La versificación dramática española en el período 1587-1610", Nueva Revista de Filología Hispánica, X, números 3-4 (July-Dec., 1956), págs 337-64.
- BUCETA, Erasmo: "El latín de Lope de Vega", Revue Hispanique LVI (1912), págs 403-4.
- BUESO Y PINEDA, Agustín de la Paz: "Lope de Vega y la pintura" Ilustración Española y americana, XIX (1875) pt.2, nº 43, pág 335, nº 44, págs. 347-50, nº 45, págs. 362-63.
- BUSTAMANTE, Jorge de: "Libro del Metamorfoseo y fábulas del excelente poeta y filósofo Ovidio noble cavallero Patricio romano", 1543, vol II.
- CABAÑAS, Pablo, El mito de Orfeo en la literatura española, Madrid, C.S.I.C., 1948.
- CABELLO LAPIEDRA, Luis María: "Lope de Vega y el arte de su época", Acción Española, XIV (1935), págs. 251-68.

- CABRERA DE CORDOBA, Luis, Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de Esapaña desde 1599 hasta 1614, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro, Autos Sacramentales, ed. Angel Valbuena Prat, Madrid, Espasa Calpe 1967.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro, Céfalo y Pocris, comedia burlesca, ed. Alberto Navarro González, Salamanca, Almar, 1979.
- CAMON AZNAR, José: "Citas de arte en el teatro de Lope de Vega", Revista de ideas estéticas, Madrid, III (1945) págs. 233-74.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo, Métrica española, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1956.
- CARDONA DE GILBERT, Angeles y Xavier Fages, La innovación teatral del Barroco, Madrid, Ed. Cincel, 1981.
- CARDONA-CASTRO, Angeles: "La púrpura de la rosa y su ambiente teatral", ECTEO, (1989) págs. 133-53.
- CARDONA-CASTRO, Angeles: "Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de El Laurel de Apolo (loa para la zarzuela y la zarzuela) y a través de la loa La púrpura de la rosa" en Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro, Madrid, CSIC, 3 Vols, 1981, págs. 1077-89.

CARDUCHO, Vicencio, Diálogo de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias. Con escritos sobre la pintura, por Lope de Vega, Valdivieso, Carducho, Vincencio, Juan de Jáuregui, etc, Madrid, Francisco Martínez, 1633.

CARO DE MALLEN, Ana, Contexto de las reales fiestas que se hizieron en el palacio del Buen Retiro. La coronación de Rey de Romanos y entrada en Madrid de la Señora Princesa de Cariñán, Madrid, Imprenta del Reyno, 1637. Ed. dirigida por Antonio Pérez Gómez. Valencia, Tip. Moderna, 1951. 39 fol. Facsimile edition.

CARTAYA, Graziella M. de: "El sentido arquitectónico en la técnica teatral de Lope de Vega", Horizontes, IX (1965) nº 17, págs. 15-31.

CASALDUERO, Joaquín, Estudios sobre el teatro español. Lope de Vega, Guillén de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón, Moratín, Dugue de Rivas, Madrid, Gredos, 1962.

CASALDUERO, Joaquín: "Lo que es la comedia del siglo XVII español: un juego de amor", en III Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro, dirección General de Música y Teatro, Ministerio de Cultura, 1979.

- CASE, Thomas E: "The role of Venus in the Mythological Dramas of Lope and Calderon", Revista de Estudios Hispánicos, 18 (1984), págs. 195-206.
- CASTILLEJO, David y AAVV, El corral de comedias, Teatro Español, 1984.
- CASTILLEJO, David, Las 400 comedias de Lope de Vega, Madrid, Teatro Clásico Español, 1984.
- CASTRO, Américo, De la edad conflictiva. I, El drama de la honra en España y en su literatura, Madrid, Taurus, 1968.
- CASTRO, Américo y RENNERT, Hugo A, Vida de Lope de Vega (1562-1635), Notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1969.
- Catálogo de la Exposición Bibliográfica de Lope de Vega organizada por la Biblioteca Nacional de Madrid, Gráfica Universal, 1935. VIII, 245, p.p. Rev.: Paul Mérimée, Bulletin hispanique, XXXVIII (1936), págs. 404-7.
- CEBRIAN GARCIA, José, El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro (El Adonis de Juan de la Cueva en su contexto), Barcelona, 1988.
- CICERON, De Natura Deorum.
- CODIGOS. Monstruos, Iconos, ed. de Javier Herrero, Montpellier, Centre D'Etudes et Recherches Sociocritiques, 1982.

COLECTIVA, Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Dirección: Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 311-319, 179-202, 361-364, 431-439, 733-744.

COLECTIVO, El mito en el teatro clásico español, coordinado por Francisco Ruíz Ramón y César Oliva, Madrid, Taurus, 1988.

COLON y COLON, Juan: "contribución al vocabulario de Lope de Vega. Colección de palabras y acepciones empleadas por el Fénix de los Ingenios español y que no figuran en el diccionario de la Real Academia Española", Boletín de la Real academia Española, XXVIII (1948) Págs. 127-43, 301-18, 463-77.

CONEJERO, Manuel A: "El verso en el teatro clásico" en III Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro, dirección General de Música y Teatro, Ministerio de Cultura, 1980.

CONTI, Natale (Natalis Comes), Mythologiae, sive, explicationum fabularum, Libri decem, Paris, Arnoldum Sittart, 1582.

COQUET, Jean-Claude: "Questions de sémantique structurale", Critique, XXIX (1968).

CORREA CALDERON, E. and LÁZARO, Fernando, Lope de Vega y su época (Vol. I: Vida y obra del Fénix, Vol.II: Estudio de" El Villano en su rincón") 2 vols. Madrid, Edics Anaya, 1961, págs. 141-206.

- COSSIO, José María de, Fábulas mitológicas en España, Madrid, Espasa Calpe, 1952.
- COSTA, Angelina: "Una solución dramática al mito de Orfeo: El marido más firme, de Lope de Vega", en El mito en el teatro clásico español, Madrid, Taurus, 1988, págs. 278-285.
- COTARELO Y MORI, Emilio, Anecdótico de Lope de Vega.
- COTARELO Y MORI, Emilio: "Bibliografía de Lope de Vega", en Boletín de la Academia Española, XXII, Madrid, (1935) págs. 683-691.
- COTARELO Y MORI, Emilio, Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España, Madrid, Biblioteca Nacional 1904.
- COTARELO Y MORI, Emilio: "La descendencia de Lope de Vega", Madrid, Tip. Rev. de Arch. Bibl. y Museos, (1915).
- COTARELO Y MORI, Emilio: Obras de Lope de Vega, nueva edición VIII, Madrid, RAE, 1916.
- COTARELO Y MORI, Emilio: "Orígenes y establecimiento de la Opera en España hasta 1800", Madrid, Tip. de la Revista de Arch. Bibl. y Museos, (1917).
- COTARELO Y MORI, Emilio, Sobre el caudal gramático de Lope de Vega y sobre su desaparición y pérdida.
- COUSIN, Nicolás, Símbolos selectos, Madrid, Imprenta Real, 1677.
- CRIADO DE VAL, M: "Lenguaje y cortesanía en el siglo de Oro", Arbor, XXIII, n° 83 (1952), págs. 244-252.

- CUBILLAS HARO, Ramón: "Aproximación a una comedia mitológica de Calderón", Valladolid, Castilla, 4 (1982), págs. 57-71.
- CUENCA Y PRADO, Luis Alberto de: "El mito clásico en la estatua de Prometeo", CACIC, I, Madrid, CSIC, 1981, págs. 413-19.
- CHATHAM, W.G.: "Las comedias mitológicas de Calderón", Revista de Literatura, 5 (1954), págs. 35-67.
- CHATHAM, James R. y RUIZ-FORNELLS, Enrique, Dissertations in Hispanic Languages and Literatures. An index of dissertations completed in the United States and Canada 1876-1966, The University Press of Kentucky, 1970, Volumen two: 1967-1977.
- CHATHAM, James R. and SCALES, Sara M, Western European Dissertations on the Hispanic and Luso-Brazilian Languages and Literatures: A Retrospective Index, Mississippi, State University 1984.
- CHECA CREMADES, Fernando: "Nuevas visiones del arte español del Siglo de Oro", Libros, 13 (1983), págs. 5-6 Review of J. Brown, Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII (34:29), and (b) J. Brown and J.H. Elliott, Un palacio para el Rey (34:31) I.
- DAMIANI, Bruno M, Moralidad y didactismo en el Siglo de Oro (1492-1615), Madrid, Orígenes. D.L. 1987.

- D'ANTUONO, Nancy L, The Italian Novella and Lope de Vega's Comedias, Ph D. dissertation, Michigan (E. Glaser and M. Hafter), 1974.
- DAVID, Marcel, Contribution à l'étude du vocabulaire de Lope de Vega, Unpub. doct. diss., Univ. of Insbruck, 1945.
- DE ARMAS, Frederick A.: "Italian Canvases in Lope de Vega's Comedias: The case of Venus and Adonis", Critica hispánica 2:2 (1980), págs. 135-142.
- DE ARMAS, Frederick, A.: "Pintura y poesía: La presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega", en Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Dirección: Manuel Criado de Val, Madrid, EDI.6, 1981, págs. 719-732.
- DE ARMAS, Frederick, A.: "Lope de Vega and Michelangelo", Hispania, 65: 2 (1982), págs 172-79.
- DE ARMAS, Frederick, A.: "Lope de Vega and Titan", CL, XXX (1978), págs. 338-52.
- DE ARMAS, Frederick, A.: " Metamorphosis in Calderon's El mayor encanto, Amor", Romance notes, 22:2 (1981), 208-12.
- DE FRIAS TOMERO, M. Carmen, Los elementos autobiográficos en las comedias de Lope de Vega, Tesis doctoral, Universidad de Madrid, 1976. Revista de la Universidad Complutense, 25, nº 106-II (1976), págs, 171-73.



- DELITO Y PIÑUELA, José, El rey se divierte, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, La mala vida en la España de Felipe IV, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, También se divierte el pueblo, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- DEMETRIUS, James, Lope de Vega (1562-1635): A study of his Mythological Plays, M.A. Thesis Columbia University.
- DESUCHE, Jacques, La técnica teatral de Bertold Brecht, Introducción de Ricard Salvat, Barcelona, 1966.
- DIAZ PLAJA, Guillermo, Historia General de las literaturas hispánicas, II, Barcelona, 1951.
- DIAZ PLAJA, Guillermo, Historia General de las literaturas hispánicas, Barcelona, Barna, 1957.
- DIEZ BORQUE, José María: "Fiesta y teatro en el Barroco español: Propuesta de trabajo. Un ejemplo de estudio de la relación fiesta-teatro: Texto cantado en el auto sacramental de Calderón", en Quintas Jornadas de teatro clásico español, Almagro, 1982, 2 vols, Almagro, Dirección General de Música y Teatro, Ministerio de Cultura, 1982.
- DIEZ BORQUE, José María: "¿De qué vivía Lope de Vega?. Actitud de un escritor en su vida y ante su obra", Segismundo, 8 (1972), 65-90.
- DIEZ BORQUE, José María, Historia de la literatura española, Madrid, Aldus, 1975.

- DIEZ BORQUE, José María: "Públicos del teatro español del S. XVII", en II Jornadas de Almagro (págs. 62-87).
- DIEZ BORQUE, José María, Sociología de la comedia española del siglo XVII, Madrid, Cátedra, 1976.
- DIEZ BORQUE, José María, El teatro en el siglo XVII, Madrid, Taurus, 1988.
- DIEZ BORQUE, José María, Teatro y fiesta en el Barroco, Madrid, Serbal, 1986.
- DIEZ DE REVENGA, Francisco J.: "Monarquía y mito en la España del Siglo de Oro: el anfiteatro de Felipe el Grande" en El mito en el teatro clásico español, Madrid, Taurus, 1991.
- DIXON, Víctor F.: "Lope de Vega no conocía el "Decamerón" de Boccaccio", MTESO, 1989, págs. 185-96.
- DURAN, Manuel: "Lope y la evolución del gracioso", B. Com., vol. 40.1 (1988), págs. 5-12.
- DUVIGNAUD, Sociología del teatro, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- ELIZALDE, Ignacio: "Los dioses y el destino en las comedias mitológicas de Calderón", en Literatura y espiritualidad (Selección de artículos publicados en diversas revistas y trabajos presentados en congresos nacionales e internacionales) Bilbao, Universidad de Deusto, 1983, págs. 119-36.

ELIZALDE, Ignacio: "El papel de Dios verdadero en los autos y comedias mitológicas de Calderón" en Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro, II, Madrid, CSIC, 1983, págs. 999-1.012.

ELKHADEM, S., The York Companion to Themes and Motifs of world Literature, Mythology, History, and Folklore, Fredericton, N.B., York Press, 1981.

ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, Joaquín de: "Cronos en el metaforismo de Lope de Vega", Revista de Estudios Hispánicos, II (1935), nº 8, págs. 153-76.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, Estudios sobre Lope de Vega, Madrid, CSIC, 1946-1958, 3 Vols.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, El Madrid de Lope de Vega, Instituto de Estudios Madrileños, 1959.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, "Lope de Vega y Rubens y, al fondo, Miguel Angel", Punta Europa, IX (1964) nºs. 99-100, págs. 52-67.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, Lope de Vega y su tiempo, Barcelona, Teide, 1962.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, Vida de Lope de Vega, Barcelona, Labor, 1936.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, Vivir y crear de Lope de Vega, Madrid, CSIC, 1946.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, "Los estudios de Menéndez Pelayo sobre el teatro de Lope de Vega", ABC, 4 diciembre 1956.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, "Una traducción latina de Lope de Vega", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XVII (1935), págs. 3-13.

(Las imágenes de los dioses, traducción del De deorum imaginibus de Albricio, poeta y filósofo inglés del siglo XII. Reimpreso "añadido y corregido", en sus Estudios sobre Lope de Vega, II, págs. 507-26.)

ESPINO GUTIERREZ, G.: "El clasicismo y el romanticismo en la obra de Lope de Vega", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XXV (1949), págs. 84-98.

ESPINO'S ORLANDO, Juana: "Lope y Orfeo. Perfil musical del Fénix de los Ingenios", Revista de Ideas Estéticas, XX, n° 80 (1962), 303-13.

ESQUER TORRES, Ramón: "Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765", Segismundo, I (1965), págs. 187-226.

FERNANDEZ MONTESINOS, José: "Contribución al estudio del teatro de Lope de Vega" Revista de Filología española, VII (1921) págs 131 y siguientes.

FERRER VALLAS, Teresa, La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III, London, Támesis books limited, 1991.

FICHTER, William L.: "Notes on the Chronology of Lope de Vega's comedias", Modern Language Notes, XXXIX (1924), págs. 268-75.

- FICHTER, Willian L.: "The Chronology of Lope de Vega's Comedias", Romanic Review, XXXIII (1942), págs. 202-211.
- FLASCHE, Hans: "La teatralidad del auto sacramental mitológico: Andrómeda y Perseo de Calderón", Primer Acto, 186 (1980) págs. 64-72.
- FLASCHE, Hans: Die Struktur des Auto Sacramental. "Los encantos de la culpa" von Calderon and Antiker Mythos in christlicher Umprägung (Geisteswissenschaften der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, 150) Köln-Opladen, Westdeutscher, Verlag, 1968.
- FLORA, Francesco, I Miti della Parola, Bari, 1942.
- FLORES GARCIA, Francisco, Lope de vega Carpio, la corte del rey-poeta, Madrid, Ruiz Hermanos, 1916, págs. 65-72.
- FOLEY, Augusta: "Eros moralizado en las comedias mitológicas de Calderón", AS Hisp., (1983) págs. 371-86.
- FORASTIERI BRASCHI, Eduardo, Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega, Miami, Hispanova, 1976.
- FRUTOS, Eugenio, La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales, Zaragoza, CSIC, 1952.
- FUCILA, Joseph. G.: "A Classical theme in Lope de Vega and G.B. Marino", En Modern Language Notes, LX, Baltimore, (1945), págs. 287-290.

FUCILLA, Joseph G.: "Etapas en el desarrollo del mito de Icaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro", Hispanófila, nº 8 (Jan.1960), 1-34 (Lope de Vega, págs 22-27).

GALLEGO, Julián, Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1984.

GARCIA BAQUERO, J.A., Iniciación al teatro clásico español, Colección la Avispa, nº 2, Madrid, 1984, págs. 61-62.

GARCIA LÓPEZ, José, Historia de la literatura española, Barcelona, Vicens Vives, 1977.

GASPARETTI, Antonio, Las novelas de Mateo Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1939, pág 96.

GATTI, José Francisco, El teatro de Lope de Vega. artículos y estudios, Buenos Aires, 1962, Rev. Enrique Rull, Segismundo, I (1965), págs. 437-43.

GIRAUD, Yves F.A., La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'a la fin du XVIIe siècle, Genève, Librairie Droz, 1968, Includes: "Lope de Vega", págs. 371-78, con El Amor enamorado; "La Zarxuela de Calderón", págs. 378-82, Con el Laurel de Apolo. Rev.: R. Pouillliart, Les lettres romanes, XXIII (1969), págs. 275-78.

- GITLITZ, David M, La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega, Valencia, Albatros Hispanófila Ediciones, 1980.
- GOMEZ MINGORANCE, Margarita: "Apolo y Climene. El hijo del Sol Faetón", Calderón Actas I, págs. 461-76.
- GONZALEZ, Eloy R.: "Carnival on the stage: Cefalo y Pocris, a comedia burlesca", B. Com, vol. 30, 1 (1978) págs. 3-12.
- GONZALEZ DE AMEZUA, Agustín, "Epistolario de Lope de Vega Carpio", 4 ts., Madrid, Real Academia Española, 1941-43.
- GONZALEZ DE AMEZUA, Agustín: "Estudios sobre Lope de Vega", en Opúsculos Histórico-Literarios, Madrid, 1951. Tomo II. págs. 253-417.
- GONZALEZ DE AMEZUA, Agustín, Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio, Madrid, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, 1945.
- GONZALEZ LOPEZ, Emilio, Historia de la literatura española Edad Media y Siglo de Oro, Madrid, Anaya, 1972.
- GONZALEZ PALENCIA, A., La España del Siglo de Oro, Madrid, S.A.E., 1940.
- GREGG, Karl C, An Index to the teatro español collection in the biblioteca de palacio, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville, Virginia, 1987.

- GREGG, Karl C., An Index to the spanish theatre Collection in the London Library, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville, Virginia, 1984.
- GREEN, Otis H.: "'Peripateia" and Resolution", en Homenaje a Willian L. Fichter, ed. por A. David Kossof y José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, págs. 253-254.
- GREIMAS, A.J., Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966, págs. 143-155.
- GRIMAL, Pierre, Diccionario de mitología griega y romana, Barcelona, Paidós, 1984.
- GRISMER, Raymond L., Bibliography of Lope de Vega, 2 vols., Minneapolis, 1965.
- GROULT, Lee: "Sobre Eco y Narciso de Calderón", Literatura espiritual española: Edad Media y Renacimiento, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980
- HALSTEAD, F.G.: "The Attitude of Lope de Vega toward Astrology and Astronomy", Hispanic Review, VII (1939), págs. 205-219.
- HAVERBECH OJEDA, N. Erwin: "La comedia mitológica calderoniana: soberbia y castigo", Revista de Filología Española, 56 (1973), 69-93.
- HAVERBECH OJEDA, N. Erwin: "El tema mitológico en el teatro de Calderón", Anejos de Estudios Filológicos, 1975.



- HENDRIX, William O.: "Linguistic models and the Study of Narration": A critique of Todorov's Grammaire du Decameron", Semiótica, V (1972), págs. 263-289.
- HERMENEGILDO, Alfredo: "La marginación del carnaval: Celos aun del aire matan, de Pedro Calderón de la Barca", Bulletin of the comediantes, vol. 40, 1 (1988), págs. 103-120.
- HERNANDEZ-ARAICO, Susana: "Mitos, simbolismo y estructura en Apolo y Climene y El hijo del Sol Faeton", Bulletin of Hispanic Studies , 64. 1(1987), págs. 77-85.
- HERNANDEZ-ARAICO, Susana: "Revisión semiótica del drama mitológico calderoniano", Bulletin of the comediantes, vol, 39, 2 (1987), págs. 273-280.
- HERRERO-GARCIA, Miguel: "Ticiano y Lope", Revista de Estudios Hispánicos, II (1978), nº 12, págs. 627-32.
- HESSE, Everet W., Análisis e interpretación de la comedia, Madrid, Castalia, 1968.
- HESSE, Everet W.: "Calderón and Velázquez" Essays on Spanish Letters of yhe Golden Age, Potomac, M.D.: Studia Humanitatis/J. Porrúa-Turanzas, 1981.
- HESSE, Everet W.: "Estructura e interpretación de una comedia de Calderón: Eco y Narciso", Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, XXXIX, págs. 57-72.

HESSE, José, Vida teatral en el Siglo de Oro, Madrid, Taurus, 1965.

HIERRO, José: "El verso en el teatro clásico español" en I Jornadas de teatro clásico español, Almagro, 1978.

HIVNOR, Mary: "The Perseus Myth as defined by Calderon and Corneille", Bulletin of the comediantes, XL (1988), págs. 237-47.

HOMENAJE A WILLIAN L. FICHTER; Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos, Editado por A.David Kossof y José Amor y Vázquez, Madrid, Editorial Castalia, 1971.

HORMIGON, Juan Antonio: "Los mitos en el espejo cóncavo; transgresiones de la norma en el personaje del rey", en El mito en el teatro clásico español, coord. César Oliva y Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Taurus, 1988.

\*\*\*"Introducción to the Classical Influence on the literatures of Spain and Spanish America", Boletín del Instituto Caro y Cuervo, V (1949), págs. 433-46.

HOZ, J. de: "Observaciones sobre la materia mitológica en Calderón", Estudios sobre Calderón, Actas del Coloquio calderoniano, Salamanca, 1985. Ed. Alberto Navarro González

HUNTER, W.F.: And Cruickshank, D.W.: "Notes on the text of Calderon's Psiquis y Cupido para Toledo", Iberorromania, 2 (1970), págs. 282-89.

IGUAL UBEDA, Antonio, Historia de la cultura española. El Siglo de Oro, Barcelona, Seix Barral, 1951.

JAMESON, A.K.: "Lope de Vega's knowledge of classical literature", Bulletin Hispanique, XXXVIII (1936), págs. 444-501.

JAMESON, A.K.: "The sources of Lope de Vega's erudition" En Hispanic Review, V, Filadelfia, (1937), págs. 124-39.

HOBES, R.O., Studies in Spanish Literature of the golden Age presented to Edwuard M. Wilson, London Támesis, 1973.

II JORNADAS DE TEATRO CLASICO ESPAÑOL, Almagro, 1979, Coordinador Francisco Ruiz Ramón, Almagro, Dirección General de Música y Teatro, Ministerio de Cultura, 1979.

III JORNADAS DE TEATRO CLASICO ESPAÑOL, Almagro, 1980, Dirección y revisión José Monleón, Almagro, Dirección General de Música y Teatro, Ministerio de Cultura, 1979.

V JORNADAS DE TEATRO CLASICO ESPAÑOL. EL TRABAJO CON LOS CLASICOS EN EL TEATRO CONTEMPORANEO, Almagro, 1982, Dirección y revisión de materiales: Juan Antonio Hormigón, Almagro, Dirección General de Música y Teatro, Ministerio de Cultura, 1982.

JULIA MARTINEZ, Eduardo, Obras dramáticas escogidas II, Madrid, Hernando, 1934, vols. CCLXVI y CCLXVIII.

JUSTINO: Libro XII de sus Historias. Traduc. de la época de Lope: 1600.

KAYSER, Wolfgang: Interpretación y análisis de la obra literaria, trad. María D. Monton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1965.

KEEBLE, T.W.: "Some Mythological Figures in Golden Age Satire and Burlesque" En Bulletin of Spanish Studies, XXV, Liverpool, (1948), págs. 238-46.

LAMB, Ruth S.: "La influencia italiana en la escenografía española del Siglo de Oro", LVOTE, Madrid, edi-6, 1981, págs. 311-19

LARIVAILLE, Paul: "L'analyse (morpho) logique du récit", Poétique, 19 (1974), págs. 368-388.

LASAGABASTER, Jesús M<sup>a</sup>.: "La recepción del mito: ¿Desmitificación o transmitificación? en El mito en el teatro clásico español, Madrid, Taurus, 1988.

LAZARO CARRETER, Fernando, Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega Salamanca, Anaya, 1966.

LAZARO CARRETER, Fernando, Lope de Vega, Introducción a su vida y obra, Salamanca, Anaya, 1972.

LEFEBRE, Alfredo, La fama en el teatro de Lope, Madrid, Taurus, 1962.

LEON, Pedro R.: "La puesta en escena de las dos versiones de El divino Orfeo de Calderón en Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano, Cambridge, (1984), págs. 146-157.

LEON, Pedro R.: "Un manuscrito de la loa para El divino Orfeo, 1663, de Calderón", Revista Canadiense de Estudios hispánicos, 9 (1985), págs. 228-50

LEON, Pedro R.: "Sobre el manuscrito autógrafo de El divino Orfeo, 1663, de Calderón, Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 5,3, (1981), págs, 321-37.

LEON, Pedro R.: "Orpheus and the Devil in Calderon's El divino Orfeo, c.1634 "in Orpheus: the Metamorfoses of a Myth, ed. John Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1982.

LEON, Pedro R.: "El divino Orfeo ca. 1634: paradoja teológica-poética", en Calderón Actas, II, págs. 687-99.

LEVI-STRAUSS, Claude y PROPP, Vladimir, Polémica, trad. de José Martín Arancibia, Caracas-Madrid, Editorial Fundamentos, 1972.

LEY, Charles David: "El gracioso en el teatro de la Península (siglos XVI-XVII)", Madrid, Revista de Occidente, (1954).

LISTA, Alberto: "De la dicción de Lope de Vega", En Gaceta de Bayona, nº 101, (18 de setiembre de 1829).

Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, director Manuel Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1981.

- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: "Los clásicos y su escenario" en I Jornadas de teatro clásico español, Almagro, 1978, págs. 297-300.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, La mitología en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1985.
- MAC CREARY, William Carlton, The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Ph. D. Thesis, University of Wisconsin, 1958. idem DA, XIX, 2.092.
- MAC CREADY, Warren T, Bibliografía temática de estudios sobre el teatro español antiguo, Toronto, Univ. of Toronto, 1966, pág XIX, 445.
- MAC CURDY, Raymond, Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. Mac Curdy, Editores Angel González, Tamara Holzapfel y Alfredo Rodríguez, 1983.
- MAC GAHA, Michael D.: "El Marido más firme y la bella Aurora: variaciones sobre un tema", Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, EDI- 6, 1981.
- MAC GAHA, Michael D.: "Las comedias mitológicas de Lope de Vega" en Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. Mac Curdy, eds. A. González, T. Holzapfel and A. Rodríguez, Albuquerque, University of New Mexico, Madrid, Cátedra, 1983.

- MAC GAHA, Michael D.: "New Mytths from Old: Lope Metamorphosizes Ovid", Mester, 9:1 (1980), págs. 57-66.
- MAC GAHA, Michael D.: "Sobre la fecha de composición de la fábula de Perseo de Lope", Bulletin of the Comediantes, 34 (1982), págs 209-10.
- MAC KNIGHT, Willieam A., A catalogue of comedias sueltas in the library of North Carolina, Chapel Hill, University of North Carolina Library, 1965.
- MADRIGAL, José A., El salvaje y la mitología, el arte y la religión, Miami, Ediciones Universal, 1975.
- MAESTRE, Rafael: "La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca", El mito en el teatro clásico español, Madrid, Taurus, 1988, págs 55-81.
- MARASSO, Arturo: "Humanismo de Lope de Vega" In Estudios de literatura castellana, Buenos Aires, Kapelusz, (1955), págs. 187-214.
- MARASSO, Arturo: "Lope de Vega y la pintura" En Boletín de la Academia Argentina de Letras IV, Buenos Aires, (1936), pág 428.
- MARAVALL, J.A., La cultura del barroco, Barcelona, Ariel, 1975.
- MARAVALL, José Antonio: "Sociedad barroca y "comedia" española", en II Jornadas de Almagro, págs. 36-60.

MARAVALL, José Antonio, Teatro y literatura en la sociedad barroca, Madrid, Seminarios y Ediciones, S.A., 1972.

MARAVALL, José Antonio: "Una interpretación histórico-social del teatro barroco", Cuadernos Hispano Americanos, LXXVIII (1969), págs. 621-49

MARIN, Diego: "Culturanismos en la Filomena de Lope" en Revista de Filología Española, XXXIX (1955), págs 314-323.

MARIN, Diego, La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega, México, University of toronto Press, 1958.

MARIN, Diego, Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega, Valencia, Ed. Castalia, 1962.

MARTIN, Henry M.: "The Apollo and Dafne Myth as treated by Lope and Calderón", Hispanic Review, I (1933), págs. 149-60.

MARTIN, Henry M.: "El Vellochino de Oro in relation to its sources"Modern Language Notes (1924), págs 142-49.

MARTIN, Henry M.: "Notes on the cephalus-Procris Myth as dramtized by Lope de Vega and Calderón", Modern Language Notes, LXVI (1951), págs. 238-41.

MARTIN, Henry M.: "The Perseus Myth in Lope de Vega and Calderón with Some Reference to Their Sources", Modern Language Association of America, XLVI (1931), págs. 450-60.



MARTINENCHE, E.: "La Circe y los poemas mitológicos de Lope" en, Humanidades, IV, La Plata (1922), págs. 59-66.

MARTINET, A., La linguistique synchronique, Paris, PVF, 1965.

MARTINEZ TORRON, Diego: "El mito de Circe y los encantos de la culpa", CACIC, II, Madrid, CSIC, 1983, págs, 701-712.

MAZZARA, Richard A.: "Saint-Amants L'Androméde and Lope de Vega's La Andrómeda", Kentucky Foreign Language Quarterly, VIII, n° 1 (1961), págs. 7-14.

MEGWINOFF ANDREU, Grace E.: "G.X.8 del Decamerón: Posible fuente de La boda entre dos maridos, de Lope de Vega, o mito de Apolo, fuente común", LVOTE, 1981, págs. 179-202.

MENENDEZ PELAYO, Marcelino: "Adiciones a la nueva biografía de Lope de Vega, de Cayetano Alberto de la Barrera, "Obras de Lope de Vega", Madrid, Real Academia Española, 1890, vol.I.

MENENDEZ PELAYO, Marcelino: Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjeto, Observaciones Preliminares en Obras de Lope de Vega, Tomo VI, Madrid, Academia Española, Sucs. de Rivadeneyra, 1896, págs. IX-C-XL.

MENENDEZ PELAYO, Marcelino: Comedias pastoriles y comedias mitológicas. Observaciones Preliminares en Obras de Lope de Vega, Tomos XIII y XIV, Madrid, B.A.E., Sucs. de Rivadeneyra, 1965.

- MENENDEZ PELAYO, Marcelino, Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Madrid, C.S.I.C., 1919, 6 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, De Cervantes y Lope de Vega, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, El P. de las Casas y Vitoria con otros temas de los siglos XVI y XVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- METFORD, J.C.S.: "Lope de Vega and Boccaccio's Decamerón", Bulletin of Hispanic Studies", IXXX, Liverpool (1952), págs. 75-86.
- MIDDLETON, Thomas: "El urbanismo madrileño y la fundación del corral de la Cruz", V Jornadas de Almagro, Almagro, 1982, págs 139-157.
- MILLE y GIMÉNEZ, Juan, Lope de Vega, traductor de Claudiano, Buenos Airtes, Araujo, 1923.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, Un epigrama latino de Lope de Vega, New York, Paris, 1921.
- MOLINARO, J.A., PARKER J:H., RUGG, Evelyn, A bibliography of comedias sueltas in the university of toronto library, University of Toronto Press, 1959.
- MONTALBÁN, Fama póstuma en Obras sueltas de Lope de Vega, Madrid, Sancha, 1779, tomo XXI.
- MONTOTO DE SEDAS, Santiago: "Contribución al vocabulario de Lope de Vega: Colección de palabras y acepciones empleadas por el Fénix".

MONTOTO DE SEDAS, Santiago: "Una censura inédita de Lope de Vega en una traducción de la Iliada", Boletín de la Real Academia Española, XX (1933), págs. 523-28.

MOONEY, Paul Arthur, A re-evaluation of Past and Current Critical Opinion on the Comedias mitológicas of Pedro Calderón de la Barca, Ph. D. dissertation, Pennsylvania, State University, 1973.

MORAGÓN Y MAESTRE, Manuel, La mitología en la obra de Lope de Vega, Unpub, doct. diss, Univ. of Madrid, 1948.

MORALEDA, Pilar: "El mito de Perseo en Lope y en Calderón", El mito en el teatro clásico español, Madrid, Taurus, 1988, págs 262-69.

MOREL FATIO, Alfred: "L'Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo de Lope de Vega", Bulletin hispanique, III (1901), págs. 365-405.

MOREL-FATIO, Alfred, La Comedie Spagnole du XVII siècle, Paris, Chartres. Imp. Durand, 1885.

MOREL-FATIO, Alfred, L'Espagne au XVI et au XVII siècle, documents historiques et literaires, Bonn, 1878.

MOREL-FATIO, Alfred, Études sur l'Espagne, Paris, Edouard Champion, 1925.

MORLEY-BRUERTON, Cronología de las comedias de Lope de Vega, Versión de Maria Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.

- MORLEY, Silvanus Criswold, Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología, Valencia, Castalia, 1961.
- MOUNIN, Georges, Claves para la semántica, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Editorial Anagrama, 1974.
- MULBERRY, Dorothy M, El vocabulario de amor en Lope de Vega (Thesis announced in preparation...University of Madrid).
- MUÑOZ, Matilde, Historia del teatro en España, El drama y la comedia, Madrid, Tesoro, 1948.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier: "Del Corral al Coliseo", El teatro en Madrid, Madrid, 1983, págs. 15-24.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier: "Espacios escénicos en el teatro español del siglo XVIII", V Jornadas de teatro clásico español, Almagro, 1982, 2 vols.Dirección General de Música y Teatro, Ministerio de Cultura 1982, págs. 71-131.
- NAVARRO TOMAS, Tomás: "Notas fonológicas sobre Lope de Vega", Archivum, (Oviedo), IV (1954), págs. 45-52.
- NEUMEISTER, Sebastián: "Calderón y el mito clásico Andrómeda y Perseo, auto sacramental y fiesta de corte"... , Actas del Congreso Internacional sobre Calderón, II, Madrid, CSIC 1983,págs. 713-722.

- NOQUÉ, André: "Notes sur la liberté linguistique de Lope de Vega", Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien, Caravelle, 27 (1976) págs, 223-30.
- O'CONNOR, Thomas A.: "Dramatic use of letras cantadas in El Amor más desgraciado, Céfaló y Procris" Bulletin of the comediantes, XXVII, 1 (1975) págs 35-40.
- O'CONNOR, Thomas A.: "Hércules y el mito masculino: la posición feminista de Fieras afemina amor" Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymon R. Mac Curdy, eds. A. González, T. Halofpel and A. Rodríguez, Albuquerque, University of New Mexico, Madrid, Cátedra, 1983.
- O'CONNOR, Thomas A.: "Formula thinking/Formula writing in Calderon's El golfo de las sirenas", B.Com. vol. 38, 2 (1985), págs. 25-38.
- O'CONNOR, Thomas A.: "Violación, amor y entereza en Fortunas de Andrómeda y Perseo de Calderón de la Barca", Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester, Salamanca, Biblioteca de la Caja de Ahorros y M. de P. de Salamanca, 1981, págs. 573-82.
- O'CONNOR, Thomas A.: "On love and the Human Condition: A Prolegomenon to Calderón's Mythological Plays", Comparative Literature Symposium, 14 (1981), págs. 119-34.

- OLEZA, Juan: "Adonis y Venus, una comedia cortesana del primer Lope de Vega", Teatro y prácticas escénicas II, Londres, Tamesis book, 1986, págs. 309-325.
- OLIVA, César y Miras, Domingo: "Un posible espectáculo en torno al mundo de Calderón", III Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro, 1981, págs, 23-62.
- OLIVA, César y Miras, domingo: "Introducción al lenguaje teatral en las comedias mitológicas de Calderón de la Barca", CACIC II, Madrid, CSIC 1983, págs, 1147-53
- OLIVA, César y Miras, Domingo, Historia básica del arte escénico, Madrid, Cátedra, 1990.
- ORLANDO, Juana Espinos: "Lope y Orfeo: Perfil musical del Fénix de los ingenios", Revista de ideas estéticas, XX (1962) págs 303-13.
- OROZCO DIAZ, E., El teatro y la teatralidad del Barroco, Barcelona, Planeta, 1969.
- OVIDIO NASON, Publio, Metamorfosis, Barcelona, Bruguera, 1981.
- OVIDIO NASON, Publio, Libro del Metamorphoseos y fábulas del excelente poeta y philosopho Ovidio, noble cavallero Patricio romano, trad. Jorge de Bustamante, 1543.
- PALAU Y DULCET, Antonio, Manual del librero hispanoamericano, Barcelona, Valdés-Vegas, 1973, Tomo XXV.

- PANOFSKY, Erwin, Problems in Titian, Mostly Iconographic, Nueva York, New York University Press, 1969.
- PARAMO POMADERA, Jorge, "Consideraciones sobre los autos mitológicos de Calderón de la Barca", Thesaurus, XII (1985), págs. 51-80
- PARKER, Alexander A., The approach to the Spanish Drama of the Golden Age, London, The Hispanic and Luso-Brazilian Councils, 1971.
- PARKER, Alexander A.: The Spanish Drama of the Golden Age: A Method of Analysis and Interpretation, en The Great Playwrights: Twenty-five plays with commentaries by critics and scholars chosen and introduced by Eric Bentley, I, London, Doubleday, 1970, págs 679-707.
- PARKER, Alexander A, The approach to the Spanish drama of the Golden Age.
- PARKER, Jack Horace; Fox, A.M., Lope de Vega Studies 1937-1962, University of Toronto, 1964.
- PARKER, Jack Horace: "Lope de Vega, the Orfeo, and the estilo llano", Romanic Review, New York, XLIV, nº 1 (February 1953), págs 3-11.
- PARR, James: "An Essay on Critical Method Applied to the Comedia", Hisp, LVII (1974), pág. 434.
- PASERO, Anne M.: "Male vs. Female: Binary opposition and structural synthesis in Calderon's Estatua de Prometeo", Bulletin of the Comediantes, vol.32,2 (1980), págs. 109-115.

PAVIA, Mario, Drama of the Siglo de Oro: A study of Magic, Witchcraft and other Occult Beliefs, New York, Hispanic Institute, 1959. Review by A. Irvine Watsar, Bulletin of Hispaniques Studies, XXXVII, pág. 260.

PELLICER: "Idea de la comedia en Castilla", 1635, en SANCHEZ ESCRIBANO, F, y PORQUERAS MAYO, A, Preceptiva dramática del Renacimiento y el Barroco, 2ª ed. ampliada, Madrid, Gredos, 1972, Biblioteca Románica Hispánica IV, Textos.

PENEDO REY, Manuel: "El Ayuntamiento de Madrid y Lope de Vega. Acuerdos sobre Autos Sacramentales y el P. Remón", Revista Bibliográfica y Documental, IV (1959), págs 313-317. Review by José María Asencio, Estudios, VIII n° 23 (May-Aug., 1952), pág.441.

PÉREZ DE MONTALBÁN, J, Biografía en su Fama Póstuma a la vida y muerte de Lope de Vega Carpio, Imp.del Reino, Madrid, fs. 1r-17r (v.n° 11282)

PÉREZ DE MOYA, Juan, Philosophía secreta. Donde debajo de historias fabulosas, se contiene mucha doctrina provechosa; a todos estudios. Con el origen de los ídoles, o dioses de la Gentilidad...., Madrid, En casa de Francisco Sánchez, 1585.

PÉREZ DE MOYA, Juan, Philosophía secreta, ed. Eduardo Gómez de Baquero, 2 ts. Madrid, Los clásicos olvidados, 1928.



- PÉREZ PÉREZ, M<sup>a</sup>. Cruz, Bibliografía del teatro de Lope de Vega, Cuad. Bibliog, XXIX, Madrid, CSIC, 1973.
- PÉREZ SIERRA, Rafael: "La música en nuestro teatro clásico y el teatro lírico de Calderón", III Jornadas de Almagro, Almagro, Dirección General de Música y Teatro, 1979.
- PFANDL, Ludwig, Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII, Barcelona, Ed. Araluce, 1929
- PFANDL, Ludwig, Historia de la literatura nacional española del Siglo de Oro, Buenos Aires, Ed. Espasa Calpe, 1945.
- PIETRI, François, L'Espagne du siècle d'Or, París, Librairie Arthème Fayard, 1959.
- PITOLLET, Camille: "La chronologie des pièces de Lope de Vega", Hispania, V (1922), págs. 50-58.
- RAVISIUS TEXTOR, Johanes, Officinae Toannis Ravisii Textoris Epitome, 1560.
- REGUEIRO, José María, Spanish drama of the Golden Age, University of Pennsylvania librerias, 1971.
- REICHEMBERG, Arnold: "The uniqueness of the comedia", Hispanic Review, XXXVIII (1959), págs. 303-316.
- RENNERT, Hugo Albert: "Bibliography of the Dramatic Works of Lope de Vega Carpio", Revue hispanique, XXXIII (Février, 1915) n° 83.

REVISTA DE LITERATURA INSTITUTO "MIGUEL DE CERVANTES"  
DE FILOLOGIA HISPANICA, Director: Joaquín de  
Entrambasaguas, Madrid, 1959.

RIBBANS, Geoffrey, El teatro de Lope de Vega.  
Artículos y Estudios, Prólogo, selección y  
revisión técnica de José Francisco Gatti, Buenos  
Aires, 1962.

RIPA, Cesare, Iconología, Roma, Lepido Facii. 1.603.

RODRIGUEZ, Evangelina y TORDERA, Antonio: "Oficio y  
mito del personaje en el Siglo de Oro", El mito  
en el teatro clásico español, coordinado por  
Francisco Ruíz Ramón y César Oliva, Madrid,  
Taurus, 1988, págs. 26-54.

ROMERA CASTILLO, José: "Un tema boccacciano en Lope  
de Vega y Joan Timoneda", Lope de Vega y los  
orígenes del teatro español. Actas del I  
Congreso internacional sobre Lope de Vega,  
Madrid, EDI-6, 1981, págs 203-16.

ROMERA NAVARRO, Miguel: "Ideas sobre el lenguaje  
dramático", Hispanic Review, I (1933), págs.  
222-35.

ROMERA NAVARRO, Miguel, La preceptiva dramática de  
Lope de Vega, Madrid, Yunque, 1935.

ROMERA NAVARRO, Miguel: "Lope de Vega y su autoridad  
frente a los antiguos", Revue Hispanique, LXXXI  
(1933), pt. 2, págs. 190-224.

- ROMERA NAVARRO, Miguel: "Lope y su defensa de la pureza de la lengua y estilo poético, La preceptiva dramática de Lope de Vega, págs. 147-275.
- ROMOJARO, Rosa: "El mito como erudicción en las Rimas de Lope de Vega", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, LXII (1986), págs. 37-75.
- ROTHBERG, Irving: "El amor enamorado de Lope de Vega y la tradición mitográfica", Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. Mac Curdy, eds. A. González, T. Halzapel and A. Rodríguez, Albuquerque, University of New Mexico, Madrid, Cátedra. 1983, págs. 93-102.
- ROTHBERG, Irving: "Lope de Vega and the Greek Anthology" Romanische Forschungen, 87 (1975), págs. 239-56.
- ROZAS, Juan Manuel: "Sobre la técnica del actor barroco" en II Jornadas de Almagro, págs. 90-106.
- ROZAS, Juan Manuel: Significado y doctrina del arte Nuevo de Lope de Vega, madrid, Sociedad General Española de librería, S.A., 1976, págs. 39-49.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, Mitología clásica, Madrid, Gredos, 1982.
- RUIZ-LAGOS DE CASTRO, Manuel: "Algunas notas de estilística pictórica para los autos sacramentales de Lope de Vega", Temas de Lope de vega, págs. 25-55.

- RUIZ-LAGOS DE CASTRO, Manuel: "Algunas relaciones pictóricas y literarias en el teatro alegórico de Calderón", Cuadernos de arte y literatura, Univ. de Granada, n° 1 (1967), págs. 21-71.
- RUIZ-LAGOS DE CASTRO, Manuel, Estética de la pintura en el teatro de Calderón, Granada, Universidad, 1969.
- RUIZ-LAGOS DE CASTRO, Manuel: "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano. El caso imitativo de la iconología de C.Ripa", Goya, 161-162 (1981), págs. 282-89.
- RUIZ-LAGOS DE CASTRO, Manuel: "Técnica escenográfica en el teatro simbólico barroco. Las alegorías inanimadas. Recuerdos iconográficos de Murillo", Goya, 169-170-171 (1982), págs. 82-91.
- RUIZ PEREZ, Pedro: "Mito y personaje en El hijo del Sol Faetón", El mito en el teatro Clásico Español, Madrid, Taurus, 1988, págs 270-277.
- RUIZ RAMON, Francisco, Estudios de teatro clásico y contemporáneo (31:93). Review: Teresa Kirschner, Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 6 (1982), págs. 311-13.
- RUIZ RAMON, Francisco, Historia del teatro español, Madrid, Cátedra, 1979.
- SABIK, Kazimierz: "La escenografía barroca e italiana en el teatro de la corte en España y Polonia, 1622-1658", Actas del congreso Internacional sobre Calderón, III, Madrid, C.S.I.C., 1983, págs. 1685-1694.

- SAINZ DE ROBLES, F.C.: Bibliografía de Lope de Vega en Obras Escogidas de Lope de Vega, Tomo I, Madrid, Aguilar, 1964, págs 313-331.
- SAINZ DE ROBLES, F.C., Los antiguos teatros de Madrid, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1952. (Colección Itinerarios de Madrid, III).
- SAMANIEGO, Fernando: "La escenografía del barroco", El País (ed. int.) Suplemento 7-IX-87: 10.
- SANCHEZ ESCRIBANO, Federico; "La búsqueda de la estructura dramática en el siglo XVI", Historia y estructura de la obra literaria, Madrid, CSIC, págs. 215-218.
- SANCHEZ ESCRIBANO, F. y PORQUERAS MAYO, A., Preceptiva dramática española del renacimiento y el Barroco, Madrid, Gredos, 1972.
- SANCHIS SINISTERRA, José: "La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro" en III Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro, Dirección General de Música y Teatro, 1979.
- SANTONJA GOMEZ, Gonzalo, Un invento de malas costumbres y otro de buenas, Salamanca, Amarú, 1993.
- SCHEVILL, Rudolph, Ovid and the Renaissance in Spain, Berkeley, University of California Press, 1913.
- SEZNEC, Jean, La survivance des dieux Antiques, Londres, studies of the Warburg Institute, vol. XI., 1940.

SHECKTOR, Nina: "La interpretación del mito en el Adonis y Venus de Lope", Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 361-364.

SHERGOLD, A History of the Spanish Stage from medieval times until the end of the seventeenth century, Oxford, Clarendon Press, 1967.

SHERGOLD: "Nuevos documentos sobre los corrales de comedias de Madrid. Madrid, 1652-1700". Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, Tomo XXXV (1959), págs. 209-346.

SHERGOLD, N.D. and VAREY, John E., Representaciones palaciegas (1603-1699), London, Tamesis Books Limited, 1982.

SIMON DIAZ, José: "Autos Sacramentales y comedias palaciegas y de colegio en el Madrid de 1626, según el diario de un copero pontificio", Segismundo, 14 (1978-80), págs. 85-102.

SIMON DIAZ, José, Bibliografía de la literatura hispánica XII, Tomo XII, Madrid, C.S.I.C., 1982.

SIMON DIAZ, José y JOSÉ PRADES, Juana de, Ensayo de una bibliografía de las obras y artículos sobre la vida y escritos de Lope de Vega Carpio, Madrid, C.S.I.C., 1955 (Madrid, C.S.I.C., 1961).

SIMON DIAZ, José: "Las ferias de Madrid en la literatura" Anales del Instituto de Estudios madrileños, II (1967) págs. 249-74.

- SIMON DIAZ, José y JOSE PRADES, Juana de: Lope de Vega: Nuevos estudios (Adiciones al "Ensayo de una Bibliografía de las obras y artículos sobre...Lope de Vega Carpio"), Madrid, C.S.I.C., 1961.
- SIMON DIAZ, José, Manual de bibliografía de la literatura española, Madrid, Gredos, 1980.
- SIMON DIAZ, José, Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650), Serie Documentación nº 1, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- SOCRATE, Mario: "Borrón e pintura'di macchia'nella cultura letteraria del Siglo de Oro", Studi di letteratura spagnola, (1966), págs. 25-70.
- SOONS, Alan, Ficción y comedia en el Siglo de Oro, Madrid, Estudios de Literatura Española, 1966.
- SORIA, Andrés: "Nota sobre la métrica en el teatro de Lope y Calderón", Molino de Papel (Granada), nº 2 (1954).
- SZMUK, Szilvia E., A descriptive catalog of a collection of "comedias sueltas" in the hispanic society of America, II vols. V.M.I., Dissertation Information Service Michigan, 1991.
- TEJERINA, Belén: "El De Genealogía deorum gentilium en una mitografía esp. del s. XVII: El Teatro de los dioses de la gentilidad de Fray Baltasar de Vitoria", Rev. de Filología española, (Junio 1975), nº 55.

- TER HORTS, Robert: "The second Self: Painting and Sculpture in the plays of Calderón", Comparative Literature Symposium, 14 (1981), págs. 175-92.
- THOMAS, L.P.: "Sobre el Orfeo atribuido a Lope de Vega", Le Lyrisme, 130.
- THOMPSON, Lawrence S.: A bibliography of Spanish Plays on Microcards, The shoe press, inc. Hamden, Connecticut, 1968.
- TIEMANN, Herman: "Über Lope de Vega's Bild und Wirkung in Deutschland", Revista Javeriana (Bogotá), I (1947-48), págs. 233-75.
- PORQUERAS MAYO, A., Revista de Filología Española, XLII (1960), págs. 496-97.
- TRUEBLOOD, Alan, Experience and Artistic Expression in Lope de Vega, Cambridge, Harvard University Press, 1974.
- TRUEBLOOD, Alan: "The officina of Ravisius Textor in Lope de Vega's Dorotea", Hispanic Review, XXVI (1958), págs. 135-41.
- TYLER, Richard W.: "Suggested dates for More of Lope de Vega's Comedias", Modern Language Notes, LXVII (1952), págs. 170-73.
- TYLER, Richard W.: "Further suggestions for Lope de Vega chronology", Bulletin of the comediantes, IV, nº 2 (1952), págs 2-3.
- UMPIERRE, Gustavo, Songs in the Plays of Lope de Vega, Londres, Tamesis Books Limited, 1975.



- URBINA, Eduardo: "Eros moralizado en las comedias mitológicas de Calderón", Proceedings of the Second Annual Golden Age Drama Symposium: Texto y Espectáculo, Richard Ford, ed. El Paso, Univ. of Texas El Paso, Department of Modern Languages, 1983.
- VALBUENA BRIONES, Angel J.: "Mensaje y símbolo en un drama mitológico de Calderón", Hispania (1987), págs. 173-82.
- VALBUENA BRIONES, Angel J.: "La construcción artística de Fortunas de Andrómeda y Perseo" en Solá-Solé, Josep María: Homenaje, Homenaje, Homenatge (Miscelánea de estudios de amigos y discípulos) ed. Antonio Torres. Alcalá, et. al, 2, Vols. Barcelona, Puvill, 1984.
- VALBUENA BRIONES, Angel J.: "Eros moralizado en las comedias mitológicas de Calderón" en FLASCHE, Hans, Aureum Saeculum Hispanum: Beiträge zu Texten des Siglo de Oro. Festschrift für Hans Flasche zum 70 Geburtstag, eds Karl-Hermann Körner and Dietrich Briesemeister, Wesbaden, Franz Steiner Verlag, 1983.
- VALBUENA PRAT, Angel, Autos Sacramentales de Calderón, vol. II, Clásicos Castellanos, ed. Espasa Calpe, 5ª ed, Madrid, 1969.
- VALBUENA PRAT, Angel: "En torno a dos temas de Lope", Clavileño, madrid, nº 4 (1950), págs 26-28.
- VALBUENA PRAT, Angel, El teatro español en su siglo de Oro. Barcelona, Planeta, 1969.

- VALBUENA PRAT, Angel, Historia de la literatura española (siglos XII-XVII), Barcelona, Juventud, 1943.
- VALBUENA PRAT, Angel: "La escenografía de una comedia de Calderón", Archivo de Arte y Arqueología, Madrid, 1930.
- VALDIVIESO, José de, Psiques y Cupido, Estudio y edición de Enrique Rull.
- VAREY, John E., Cosmovisión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro, Madrid, Castalia, 1987.
- VAREY, John E. and SHERGOLD, N.D.: "Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)", Bulletin Hispanique, LXII (1961), págs. 286-325.
- VAREY, John E.: "Espacio escénico", II Jornadas de teatro clásico español, Almagro, 1979, págs. 19-34.
- VAREY, John E.: "La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII", Anales del Instituto de Estudios Madrileños, IV (1969), págs. 145-68.
- VAREY, John E.: "Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1687", Estudios y documentos, Madrid, 1961.
- VAREY, John E. and SHERGOLD, N.D., Teatros y comedias en Madrid. 1668-1687, London, Támesis, 1975.

- VAREY, John E.: "The Audience and the Play at Court Spectacles: The role of the King", Bulletin Hispanic Studies (1984), págs. 399-406.
- VAZQUEZ ESTÉVEZ, Margarita: Comedias sueltas sin pie de imprenta en la biblioteca del "Institut de Teatre", Barcelona, Kassel, Edition Reichenberg, 1987
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, Arte Nuevo de hacer comedias, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1981.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, El amor enamorado: A Study and critical edition by John B. Wooldrige, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1978.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, El amor enamorado, El caballero de Olmedo, Buenos Aires-México, Espasa Calpe, 1973.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias pastoriles y comedias mitológicas (Tomo XIII y XIV), Madrid, B.A.E.. Sucs. de Rivadeneyra, 1965-1966.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjero, Tomo VI, Madrid, Academia Española, Sucs. de Rivadeneyra, 1986, págs IX.C. XL.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, La fábula de Perseo o la bella Andrómeda, Ed. de Michael Mac Gaha, Kassel, Edition Reichenberg, 1985. Rev. Ana Elejabeitia, Letras de Deusto, 15:33 (1985), págs. 191-193.

- VEGA CARPIO, Félix Lope de, La Felisarda, Tomo V, Madrid, Academia Española, Suc. de Rivadeneyra, 1986.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, Fuenteovejuna, ed. de López Estrada, Madrid, ed. Castalia, 1983.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, Fuenteovejuna. El castigo sin venganza, edición de Manuel Fernández Nieto, Barcelona, Orbis, 1983.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, Peribáñez y el comendador de Ocaña. La moza del cántaro. El marido más firme, Ed. de José M<sup>a</sup>. Díez Borque, Madrid, Ed. Nacional, 1975.
- VEGA CARCIA-LUENGOS, Germán, Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez con dos comedias inéditas: La reina Esther. Ludovico el Piadoso, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1986.
- VIRGILIO, La Eneida, Libro XI
- VITORIA, Fray Baltasar de, Teatro de los dioses de la gentilidad, 2 tomos, Valencia, 1646.
- VOGHT, Geoffrey M, The Mythological "autos" of Calderón de la Barca, Ph. D. Dissertation, Michigan (E.Glaser and M. Hafter), 1974.
- VOSSLER, Karl, Introducción a la literatura del Siglo de Oro, Madrid, Cruz y Raya, 1934.

- VOSTERS, Simon A.: "Lope de Vega y Juan Ravisio Textor. Nuevos datos", Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas, II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, págs. 785-817.
- VOSTERS, Simon A.: "Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza", Edad de Oro 6 (1987), págs. 267-85.
- VOSTERS, Simón A.:; "Lope de Vega y Rubens", Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Madrid, EDI-6, 1981.
- VOSTERS, Simón A.: "El intercambio entre el teatro y la pintura en el Siglo de Oro español", Las constantes estéticas de la "comedia" en el Siglo de Oro of Diálogos Hispánicos de Amsterdam, Amsterdam, Univ., 1981.
- WARDROPPER, Bruce W., Teatro español del Siglo de Oro, New York, C. Scribner's sons, 1970. Review: Bulletin of hispanic Studies 49 (1972), págs. 73-75.
- WARDROPPER, Bruce W., "The dramatization of figurative language in the Spanish teatre", Yale French Studies, 47 (1972), pág 189.
- WARDROPPER, Bruce W.: "The Criticism of the Spanish Comedia: El Caballero de Olmedo as object Lesson", Studies in Honor od Edmund de Chasca (Philological Quarterly) Iowa City, 1972, págs. 177-196.
- WEIGER, John G., Hacia la comedia: de los valencianos a Lope. Madrid, Cupsa, 1978.

- WILSON, Edward M y MOIR, Dunca, Historia de la literatura española, tomo III (Siglo de Oro: Teatro (1492-1700)), Barcelona, Ariel, 1974.
- WILSON, Edwuard M.: "Images et structure dans Peribáñez", Bulletin Hispanique (1949), págs. 125-159.
- WILSON, Margaret, Spanish Drama of the Golden Age, Oxford, Pergamon Press, 1969.
- WOOLBRIDGE, John A.: A Study and Critical Edition of Lope de Vega's El amor enamorado (31:404). Reviewed: S.Neumeister, Romanistisches Jahrbuch, 31 (1980), págs. 428-29.
- WOOLBRIDGE, John B.: "The theme of love in Lope de Vega's El amor enamorado", BC, 2, XXVII (1975), págs. 101-8.
- YNDURAIN, Domingo: "Los Autos Sacramentales" III Jornadas de Almagro, Almagro, Dirección General de Música y Teatro, 1979.
- ZABALA LUCAS, Florentino, Lope de Vega, censor de libros. Colección de aprobaciones, censuras, elogios y prólogos del Fénix, que se hallan en los preliminares de algunos libros de su tiempo, con notas biográficas de sus autores, Larache, Artes Gráficas Boscá, 1941.
- ZAMORA VICENTE, A, Vida de Lope de Vega, Barcelona, Salvat, 1985.